العدد

429

كانون الثاني

2007

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

التوزيع في
الجمهورية العربية
السورية:
المؤسسة العربية السورية
لتوزيع المطبوعات
فاكس. 2122532
هاتف. 2127797. ص.ب: 12035.

المحتويات

العدد 430 شباط 2007

أول الكلام ..

4

د. عبد العزيز المقالح

دائماً

كنت أدعو إلى تواصل الأجيال الأدبية، وأقول إذا كان بين الأجناس الأدبية تراسلٌ فإنه من الحري أن يكون بين الأجيال الأدبية الطالعة والقارّة في آن معاً تراسل يشبه التراسل بين الأنسام والأغصان، بين الفراش والزهر، بين الطيور وسواقي الماء، بين العصافير وأسيجة العليق.. أي التراسل الذي لا يلغي أو يحيد، أو يقصي، أو يلغي.. بقولة أخرى أن تعرف الأجيال الأدبية الطالعة المكابدات التي كابدتها الأجيال الأدبية السابقة عليها في التجربة والعطاء، وتخبر أي الأفران شوت نصوصها، وأي الدروب سلكت، وأي الفضائل تبنت، وأي القيم التي سعت إلى توكيدها وتثميرها.. وبالمقابل أن تلتفت الأجيال الأدبية القارّة، في التجربة والمكانة والحضور والاعتبار، إلى من لحق بها على سلم الإبداع، من مشى دربها، ومن اكتوى بجمر الحرف وسحره، ومن أُسر بمعاني القيم، والأوطان، والإنسانية.. فتتخير منها من حباه الله بالموهبة، والفطنة، والذكاء، وحب الناس لأن في الناس المسرة.. كيما تشير إليه بالبنان، لأن في إشارة الأجيال القارّة تعزيزاً للأجيال الطالعة لا يشابهه تعزيز آخر كي تشعر بأنها تمشي الدرب المهدوف، وأنها تقدم الثمين للناس، والأوطان، والإنسانية معاً.

أعرف أنه من العزيز على الأجيال القارّة أن تغرر بالقراء، فتقول عن أعواد القصب التي يركبها الأطفال بأنها خيول، أو أن تقول عن الروايات الباهتة إنها شواطئ معمورة بالجمال، والدفء، والناس، والسرور.. يعز عليها ذلك لهذا نراها نادرة في إشاراتها، نادرة في تلميحاتها.. وهذا التصرف جوهر من جواهر الروح المبدعة التي لا تلتفت إلا عندما تؤسر، أو تؤخذ بالدهشة الكاملة.

أقول هذا، وأنا أرى إلى كتابة أستاذي الشاعر الكبير عبد العزيز المقالح، مرآة اليمن الرائقة/ الرائعة في آن معاً وهو يقرأ في روايتي (الوناس عطية).. فأدرك نبل مشاعره، وصفاء سريرته، ونقاء روحه، وتواضع نفسه

العزيزة... وقد التفت إلى هذه الرواية فعايش صفحاتها، وأحداثها، وأرواح أهلها المتشظية، وانشغل بلوبان الذات الساعية إلى أن تكون أكبر وأعز حين تتعرف إلى الذات الأخرى، واستخلاصاته الذكية لمآل الأحداث، والشخصيات، والوقوف على الأسلوب وغواية اللغة...

أحسب، والحال مُرّة وحزينة وباعثة على الألم، أن أوتار قلبي لم تمس منذ أمد بعيد بهذه الشفافية، بهذا الوقع، بهذا النبل، وبهذا الحب الغامر من أديب وشاعر هو من فصيلة النسور انتماء للسمو والشمم.. وأكاد أجزم بأن الأديب، أنّى كان شأنه، عطشٌ لمثل هذا الرضا، لمثل هذه المعاني...

إن في كتابة الشاعر الكبير عبد العزيز المقالح عن (الوناس عطية) درساً أدبياً أعيه، أنا وأبناء جيلي، وندرك أهميته، فنحن لا زلنا نقرأ تعليقات أنور المعداوي (القار في تجربته) على قصائد فدوى طوقان (الطالعة في تجربتها آنذاك) وتعليقات مارون عبود المتعددة على تجارب طالعة كانت لصلاح عبد الصبور، والبياتي، ونازك الملائكة، وإلفة الأدلبي.. وتعليقات د.طه حسين على كتابات يوسف أدريس.. الخ.

كم تمنينا، ونحن نقرأ تجاذب تلك الأرواح إلى بعضها بعضاً، أن نحظى بمثل ذلك التكريم، بمثل تلك الصحبة، بمثل تلك الأيدي المباركة التي راحت تمسح الرؤوس بنورها المشتهى...

بلى، ما أزكى الأخبار التي حدثنا بها الأصدقاء عن أديب اليمن وشاعرها الفذ عبد العزيز المقالح، وما أزكى المعاني التي تجسدها روحه السامية دون سابق معرفة، دون سابق لقاء، فالطيور التي حباها الله بفضيلة الحدس... تدرك الماء قبل رؤيته.

6

التراث النقدي العربي في رؤاه الحديثة
(الشعر منطلقاً)

د. وليد مشوح

المدخل:

ترك لنا النقدة العرب كماً لا بأس به من الموروث النقدي الذي شكّل تراثاً نقدياً وقف عليه النقاد الذين تلوهم في العصر الذي جاء بعدهم.

فللعصر الجاهلي نقاده، ولعصر صدر الإسلام نقاده، وللعصور التي تلتهما نقّادها، وقد شكلت الحركة النقدية التراثية أرضية صلبة قامت عليها الحركة النقدية الحديثة الممتدة من عصر النهضة إلى زمننا المعيش هذا.

أما إذا نظرنا إلى السويات النقدية، وبنيات المذاهب النقدية، فسنتلمس تطوراً طبيعياً لحركة النقد القديم الذي بدأ منطلقاً من الذائقة الشخصية المعتمدة على معرفة الناقد بلهجات العرب وحراكهم الاجتماعي، وانتقل إلى التركيز على اللغة كمحرك رئيس لخلق النص، بلهجات العرب وحراكهم الاجتماعي، تلاه الوقوف عند الصورة، ثم وحدة البيت، ووحدة القصيدة، ليصل إلى قمته في اجتباء مواطن الجمال

من بلاغة المعنى؛ وبديع التركيب اللغوي.

واللافت في الأمر، توجه النقد نحو الشعر، وربما تناول بلاغة الخطابة، وجمالية المثل السائر، وفن الإلقاء، وطلاوة الطرفة، لكن المهم في الأمر أن النقد العربي في عصوره الغابرة انصب على الشعر الذي اعتبر (من قبل المشتغلين في النقد) من عطاءات الإبداع العربي قبولاً وتداولاً.

إن المتابع لتأريخ النقد عند العرب؛ سيجد أن النقد (نقد الشعر) بدأ على أيدي الشعراء الكبار، وكان نتيجة حكومة الشعراء الكبار على الشعراء الوافدين إلى أسواق الشعر، أو المنتظرين أمام قباب الأدم لإلقاء قصائدهم، والاستماع إلى حكم الفحول في نصوصهم وعندما انتهت مرحلة الأحكام الشفاهية التي نقلها الروّاد من النقاد الشعراء، انكب الناقدون على تسجيل انطباعاتهم وآرائهم النقدية ووضعها في مكتبات أولي الأمر القائمين على الحكم أو ولاتهم، أو ظلت أمانة عند أصدقائهم أو مريديهم، وقد وجد اللاحقون كثيراً من المخطوطات التي عنيت بنقد الشعر خاصة، فانكبوا بدورهم على تحقيقها وإصدارها في كتب وضعت بتصرف الدارسين والنقاد، وكانت المنطلق الذي قامت عليه الحركة النقدية العربية أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين.

وإذا كان لابدّ من اختيار النماذج التي تمثل الحركة النقدية التراثية؛ نرى في القائمة التالية، تمثيلاً حقيقياً لحركة نقد الشعر التي قامت على ذائقة الناقد الذي صنّف الشعر على أساس المقدرة الإنشائية واللغوية في صياغة النص الشعري مع الأخذ بعين الاعتبار انتشار شعر الشاعر على ألسنة الناس، وربما أثرت مكانته القبلية، أو الاجتماعية على تصنيفه الأدبي، ويمثل هذا المنحى النقدي كل من:

ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء)(1)، والأصمعي، في كتابه (فحول الشعراء)(2)، وابن قتيبة الدينوري في كتابه (الشعر والشعراء)(3).

وقد أُلّفت كتبٌ كثيرة تحمل عنوان: (طبقات الشعراء)، ذكر منها ابن النديم في كتابه (الفهرست) الكتب التالية: "طبقات الشعراء" لإسماعيل بن محمد اليزيدي، و"أخبار الشعراء وطبقاتهم" لمحمد بن حبيب بن عمرو، و"طبقات الشعراء" لأبي المنعم، و"طبقات الشعراء" لأبي حسان الحسن بن عثمان الزيادي، و"طبقات الشعراء الجاهليين" لأبي خليفة الفضل بن حباب بن صخر الجمحي، و"طبقات الشعراء" لابن المعتز، و"طبقات الكتاب" لنطاحة أبي علي أحمد بن إسماعيل الأنباري، الشعراء لدعبل، الشعراء لأبي عبيدة معمر بن المثنى(4)،

إذن، جاءت الكتب التي قدمناها معتمدة على الذائقة التي كوّنها الناقد (النموذج) بناء على ثقافته في اللغة والشعر من جهة، ورأي أشياخه الذين تلقى العلم على أيديهم، ومكانة الشعراء المختارين، كل حسب طبقته، في قبائلهم، وشيوعِ أشعارهم في السوامر والمجالس والأسواق.

ويتقدم نقد الشعر بعد هؤلاء النفر وأشياخِهم وتلامذتهم، ليبدأ نمط جديد من النقد تمثله حركة عقلية، تذوقية، جمالية، قريبة إلى حد كبير من التخيل المنطقي في محاكمة النص المنقود.

وجاء كتاب (قواعد الشعر) لثعلب(5)، كفاتحة لحركة نقدية عربية، أثرت فيما بعد في حركة النقد (العلمي ـ التحليل) التي ظهرت في القرنين التاسع عشر، والعشرين.

وفي خطوة متقدمة نحو المنهج، وامتلاك ناصية الجمال اللغوي والصُوَري، جاء كتاب البديع لابن المعتز(6)، ليليه كتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوي(7)، ومن ثم ظهر البديع مصطلح النقد (كسيرورة لتفكير ناضج في ماهية ووظيفة (النقد) في كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر(8)، وتتالت الكتب النقدية لتنوس موضوعاتها، ومذاهبها (الاختيارية، والتحليلية) بين التصنيف والتقليد، والتحليل، فظهرت كتب لأبي هلال العسكري (الصناعتين)(9)، وللقاضي الجرجاني، (الوساطة بين المتنبي وخصومه)(10)، والموازنة بين الطائيين (أبي تمام والبحتري) للآمدي(11)، بعدها تبدأ المؤثرات اليونانية في نقد الشعر، في الظهور في مصنفات النقد، حيث يتغير نمط النقد، وتتوسع مساحة العقل في سيرورته، وتطل الفلسفة لأول مرة على مجريات النقد العربي، وإذا كانت النموذجات كثيرة، فلا بأس من الاستشهاد ببعضها، ككتاب "العمدة في محاسن الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني(12)، وكتاب "سر الفصاحة" لابن سنان الخفاجي(13)، و"أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني(14)، والمثل السائر لابن الأثير(15).

بعد هذه الكوكبة من النقدة العرب، بدأت حركة نقدية عربية تجري معارفها النقدية مجرى تراثياً معتمداً على ما تركه هؤلاء وأشياخِهم وتلامذتهم، مع وجود مؤثرات أجنبية على سيرورة النقد حيث كانت بداياتها مع القيرواني والخفاجي والجرجاني وابن الأثير.

بيد أن اللافت للانتباه هو انفتاح مفهوم النقد على الاحتمالات الموزعة في مساحات بين الأدب والفلسفة والفن، والمهم في الأمر أن التعريفات المتنوعة، وليست المختلفة أو المتخالفة هو مفهومات النقد قد توافقت في المفهوم والمعنى ضمن طموح يسعى الكثيرون من النقاد العرب إلى الوصول لتحقيقه.

فالبعض يرى رأي القدماء ويوجز تعريفهم للنقد، ويضيف إليها ما انضاف من آليات وتقانات أدبية وفكرية وفنية إلى الأدب؛ فيقول: إنه تمييزُ جيد الشعر من رديئه، وهذا التعريف اقتصر على الشعر، لأنه يمثل الحالة الإبداعية الأقدم عند العرب، ويرى أصحاب هذا التعريف: "أن وظيفة النقد ليست مجرد تمييز لجيّد الشعر من رديئه، وهو الحكم على ذلك الأدب، وإنزال النصوص (المنقودة) في منزلة من السمو أو الدنو، ثم تقويم الأدب الذي أنتج النص أو تلكم النصوص، ووضعه في مكانه بالنسبة لأدباء عصره أو العصور السابقة أو اللاحقة، وقد وسّع بعض المفكرين وظيفة النقد والناقد؛ فألحقوا به (الناقد) مهمة توجيه من يتصدى لنقدهم، وأناطوا به دور الريادة فيما يتعلق بالأدباء الذين يتعامل معهم (إن كانوا أحياء)، أما عن طبيعة النقد فيرى هؤلاء في مقولة (أناتول فرانس) مناسبة حقيقية لتعزيز مفهوم (طبيعة النقد) والتي يقول فيها: "النقد؛ إنما هو مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية"(16).

ويرى بعض النقاد المحدثين الذين يتواصلون مع التراث النقدي العربي ويتمثلونه، وينفتحون على النقد العالمي، ويعملون على توسيع مفهومات النقد، والتدقيق بها ضمن أطر عقلانية، علمية، أكاديمية؛ أن النقد "في أبسط تعريفاته وأشملها هو: "علم دراسة

النص الإبداعي وتقويمه"، وإذا كان النص الإبداعي هو وعي المبدع لعالمه وما يحيط به؛ فالنقد الأدبي يجب أن يكون وعياً مزدوجاً، وعياً لذات المبدع، ووعياً للعالم المحيط الذي أسهم في خلق النص الإبداعي، وإذا كان النص، الأدبي اكتشافاً مدهشاً للملموس والمتصوَّر (الخيالي)؛ فإن النقد اكتشاف لأغوار المجرد المعبر عن المدهش"(17).

إذن وبعد الاطمئنان إلى سيرورة النقد الطبيعية، وصيرورته العلمية المنطقية الفلسفية؛ لابدّ من رسم خطاطة تبين التطور الطبيعي للنقد العربي حتى وصوله على ما هو عليه الآن.

ـ التراث النقدي العربي وازدهار النقد الأجنبي:

يرى د. عبد اللطيف الراوي؛ أن تطور النقد يبدأ حيث يصبح أدب الأمة نشاطاً مقصوداً لذاته، ويتحوّل من وظيفته الفيزيولوجية إلى وظيفته الاجتماعية، ومن حالته السحرية إلى حالة الإمتاعية (18).

إن تطور الحياة البشرية يستدعي ـ بالضرورة ـ أشكال التعبير عنها، وبالتالي تتطور وسائل اكتشاف هذه الأشكال التعبيرية، وتمييز جيّدها من رديئها، وجميلها من قبيحها، وحسنها من أحسنها، لذا فالنقد يقارب القول: إنه وسيلة اكتشاف في غاية التعقيد وتشابك العلاقات، لأنه وعي نظري في كل مرحلة من مراحل حياتنا، لما يتضمنه التعبير الأدبي (أكثر أشكال التعبير تجريداً)، من قيم وخصائص هذه المرحلة أو تلك، يتطور النقد الأدبي بتطور الأدب، وفي الوقت نفسه، يسهم بفاعلية خارقة في رسم وسائل تطوير الأدب ذاته.

وقد يخطئ القائل بتكامل العمل النقدي المنصب على عمل إبداعي ما، لأنه ما من عمل نقدي نهائي، ولأن النقد أمر لا يمكن إنجازه مرة وإلى الأبد (على رأي غراهام هو)، لأن الأدب يُقرأ أكثر من مرة في عصور مختلفة ومن قبل أشخاص مختلفين، ولكل شخص أفكاره وأدواته، ولكل عصر قيمه ومعارفه التي بها يكتشف النص من جديد دائماً، والشخص الواحد نفسه لا يكتب نقدين متشابهين لعمل واحد في فترتين زمنيتين مختلفتين، لأنه يتغيّر نفسياً وفكرياً وفيزيولوجياً خلال هاتين الفترتين مهما كان طولهما.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، قرأ النقاد العرب الشعر الجاهلي قراءة تذوقية اعتمدت على مطابقة الواقع بينما قرأ المحدثون من النقاد الشعر الجاهلي نفسه قراءة جمالية بعد تجريده من بعديه، الزماني والمكاني، وأبعاد بلاغة اللغة وإعراب المفردة عن ساحة النص... وكانت هذه العملية غاية قامت بذاتها ضمن غائيات النقد بعلاقاتها المتشابكة، والغاية هي إرادة أن يكون النقد عملاً معرفياً واعياً، ولكي تتحقق تلك الإرادة؛ لابد من أن يمتلك الناقد صفات تؤهله للدخول في تشعبات النفس الإنسانية والخالقة للنص الأدبي، واكتشاف كنه الخلق وكيفياته وماهياته، وهنا كان لوجود علم النفس في الفن والأدب وبالتالي جريانه ـ كمذهب ـ في مذاهب النقد الأدبي الحديث.

لقد قامت مذاهب النقد العربي، قبل الانفتاح الكامل على مذاهب النقد الأجنبية على أسس تذوقية، ولغوية، ومعنوية، وبلاغية، ثم تطورت بتطوّر الحياة والعلاقات وعَبْرَ تتالي العصور لتعطي للنقد أبعاداً فلسفية ـ نفسية، ضمن أطر معرفية مدهشة صادرة عن معرفة موسوعية بالعلوم والفنون، مستندة إلى نظريات مستقاة من مغامرة العقل الخلاّق في إبداع النص.

إن الإحساس بالجمال وتمييزه والتعبير عنه هو البداية الأولى للنقد في الحياة البشرية، وقد دأب الدارسون على أن يجعلوا النقد الأدبي ـ وهو وعي الوعي ـ مرتبطاً في ظهوره ونشأته وتطوره بتطور المجتمع اليوناني. لأن الناتج الفكري الذي قدمه اليونان قد منح الفكر الإنساني حركة متقدمة، وعزز النشاط الإبداعي وطوّره... ومع هذا نرى ما يراه الدكتور الراوي: "إن حضارة اليونان جاءت تالية، وقد استندت إلى حضارات متقدمة متطورة كحضارة (وادي الرافدين)، و(حضارة بلاد الشام)، و(حضارة وادي النيل)... تلك الحضارات التي خلقت نصوصاً إبداعية تجلّى فيها الوعي الجمالي ضمن موضوعاتها من جهة، وضمن صياغاتها من جهة ثانية(20).

فسقراط، ثم أفلاطون (427-347ق.م). عملاً على نقد الشعر من منظور فلسفتهما، وتلاهما أرسطو (384-322ق.م)، الذي عمل على تنسيق المصطلح الفلسفي وتهذيب الأفلاطونية، وكان كتابه الموسوم بـ/فن الشعر/ من أقدم الكتب التي تناولت (نقد الشعر) من وجهة نظر فلسفية وفيه يقول: "إنا متكلمون في صنعة الشعر في ذاتها، وأي قوة لكل نوع من أنواعها، وكيف ينبغي أن تقوم القصة إذا طمح الشعر إلى حال الجودة، وقائلون أيضاً من كم جزء يتكون الشعر. وما هي أجزاؤه وكذلك نتكلم في كل ما يتصل بهذا المبحث، مبتدئين في ذلك كله ـ وفقاً للطبيعة ـ من المبادئ الأولى"(21). وبينما كان الظلام يلف أوروبا بعد سقوط روما (476م) على يد الموجات الجرمانية؛ ظهرت الدول العربية الإسلامية، حيث ازدهرت الحركة الفكرية وتعالى صوت النقد في الفترة الواقعة بين القرن التاسع الميلادي وأوائل القرن الرابع عشر مستفيداً في نشأته وتطوره من الإرث العربي القديم ومن الانفتاح في القرن الثامن للميلاد (الثاني للهجرة)، أي قرن التأسيس العقلي لقواعد اللغة العربية، وتشكيل منظوماتها، استناداً إلى النص الشعري فتنامت العناية بهذا النص، وسعى الرواة والنحاة واللغويون إلى جمعه والتحقق من سلامته، فوصلوا إلى فهمه وتذوقه وضبطه.

وكان ظهور الخليل بن أحمد (170هـ)؛ إضافة نوعية للحركة النقدية، إذ نظر إلى الشعراء بإجلال وعدهم أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا، وهم الذين يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم.

ثم كانت مرحلة التدوين؛ مرحلة متقدمة من مراحل النقد الأدبي العربي، إذ عمد الرواة ومؤرخو الأدب إلى جمع الشعر وتنقيته من شوائبه ومثالبه والمزيد عليه، فخلفوا لنا ـ بعدها ـ المعلقات التي رواها حمّاد الراوية (ت164هـ)، والمفضليات التي كتبها المفضّل الضبي (ت168هـ)، والأصمعيات التي دوّنها الأصمعي(22).

وفي القرن التاسع وما بعده، برز النقد مختلطاً برؤية فلسفية متأثرة بالتراث الفلسفي اليوناني، وقد برزت بشكل جلي في أعماق النقاد المعتزلة، حيث عُدّت صحيفة بشر من المعتمر (ت260هـ)، دليلاً واعياً للمبدع، فقد أفاض في الحديث عن لحظات الإبداع، ومهمة المبدع.

كما أُلّفت كتب في النقد تفاوتت قيمتها وتأثيراتها بتفاوت وعي أصحابها ومنزلتهم والموضوعات التي طرحوها... ودارت موضوعات هذه الكتب النقدية في ميدان الشعر والشعراء، وأهم النقاط أو الموضوعات التي تناولتها:

1 . ماهية الشعر وصنعته.

2 . عمود الشعر.

3 . اللفظ والمعنى، ونظرية النظم والإعجاز.

4 . طبقات الشعراء.

5 . الموازنة بين الشعراء من حيث قدراتهم الإبداعية وتجديدهم.

6 . السرقات الشعرية.

ويرى الدكتور عبد اللطيف الراوي أن الموضوعات الثلاثة الأولى تدخل ضمن نظرية الأدب التي أفاد فيها من كل الثقافات التي اطلعوا عليها، كما حاولوا أن يكون استنباطها عبر دراسة تقويمية شاملة للشعر العربي الذي يتسم مجمله بالغنائية والوصف الخارجي مستنداً إلى رأي ابن سينا الذي أكد على أن الشعر العربي يختلف عن الشعر اليوناني في كون الأول وصفاً للهيئات، والثاني وصفاً للأفعال والأحوال(23).

أما الموضوعات الثلاثة الأخيرة فتدخل في ميدان النقد التطبيقي، حيث لعبت الذائقة الشخصية وسمعة الشاعر ومركزه الاجتماعي دوراً كبيراً في نتائجها.

"ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إن أوروبا ما كان لثقافتها أن تزدهر، ولا لنقدها الأدبي أن ينمو لولا نقلها ما ألّفه العرب من كتب الفلسفة والعلوم والنقد، وللحق ما كانت النتاجات الفكرية السالفة لتفيد لولا التبادل الثقافي بين بدايات النقد اليوناني، وقراءة العرب له وفهمهم وتمثلهم وتطبيعهم عليه، فعن طريق ابن سينا والفارابي وابن رشد وحازم، الذين فهموا أرسطو ولخصوا معارفه، وأضافوا إليها رؤاهم الفكرية، ووضعوها بتصرف الأوروبيين الذين انكبوا - بدورهم - على دراستها وما أضيف إليها؛ فكانت بداية النهضة في أوروبا"(24).

ومع بداية ظهور الراهب توما الأكويني (1225-1274) بلغ تطور الوعي الفني قمته، فقد حاول ذلك الراهب أن يطوّع آراء أرسطو ويضعها بتصرف الدين المسيحي، واجتهد لكي يعطي للجمال المحسوس معالم مستقلة ويبتعد عن الميتافيزيقا ليقترب من ضفاف الواقعية، لأن الجمال برأيه يجب أن يتوفر فيه الكمال والانسجام والتناسق والوضوح، والفن عنده - كما كان عند أرسطو - محاكاة للواقع يكمن معناه في المعرفة، ويدرك المعنى بالتفكير، والرائع هو الذي يستطيع أن يعكس الأصل ببراعة، وإن كان الأصل غير مرغوب فيه أو غير جميل كما هو(25).

والمهم في الأمر أن الآراء النقدية والجمالية في العصور الأوروبية الوسطى لم تكن ذات فعل له أهميته في الحياة الثقافية لأنها مكتوبة باللغة اللاتينية القليلة التداول من جهة، ولكونها مرتبطة أساساً بالفكر اللاهوتي من جهة ثانية.

"... إن العصور الوسطى لم تكن عصور نقد أدبي أو نظرية أدبية؛ بل كانت عصور إبداع أدبي متميز، وفيها ظهرت روايات الفرسان، والقصائد الغنائية، وعادت المسرحية ثانية، وازدهرت الحكاية بأنواعها، فمهدت لمستقبل نقدي مهم، كان ظهوره الفعلي بدء بزوغ عصر النهضة في القرن الرابع عشر حيث طفقت إيطاليا تقيم مدارسها معتمدة على التراث العلمي والفلسفي العربي في الأندلس، مما أسهم في انفتاحها على الفكر اليوناني، فعكفت على العناية به، وتجسدت هاتيك العناية في الأدب والفن، ابتداءً من دانتي وبترارك، إلى رافائيل وميكائيل آنجلو، وليوناردو

دافنشي"(26).

أما في فرنسا، فكان القرن التاسع عشر بما شهده من نشاط ثقافي، قرن ظهور النقاد المحترفين، وفيه تعالت حدّة الخصومة بين القدماء والمحدثين، ودارت أغلبها حول قواعد المسرح وموضوعاته، وكانت مقالات كورنيه (1660) ودراساته النقدية؛ بداية توجه نقدي عقلي كذلك ظهر نيكولا بوالو (1636–1711) الذي عدَّ من أكبر منظري الكلاسيكية الجديدة(27)، ثم انطلقت الكلاسيكية الجديدة إلى بريطانيا فألمانيا، فظهر جون داريدن (1630–1700)، ثم الكسندر بوب (1688–1744)، وفي ألمانيا ظهر كوتشيد (1700–1766)، وليسنغ (1729–1781)، وبعدهما جاء (شيللر 1759–1805)، و(غوته 1749–1832)، و(هردر) الذين أسسوا الرومانتيكية الجديدة مناهضين ما وسموه برصانة الكلاسيكية الجديدة، وقد لاقت أفكار الرومانتيكيين الألمان صدىً واسعاً في بريطانيا وانتقلت إليها وشهد القرن التاسع عشر حراكاً نقدياً مذهلاً حيث تطور النقد بتطور الأدب، ثم تطور الأدب أكثر بتطور النقد وظهور مفهومات نقدية جديدة.

ولا يمكن ـ هنا ـ أن نغادر مشارف القرن التاسع عشر، عصر الانتصارات المذهلة للنقد الأوروبي ما لم نتوقف عند نتاج النقاد الروس، الذين مثّلوا تطوراً فكرياً قل نظيره في أوروبا، حيث ظهرت قامات نقدية مهمة مثل: (بيلنسكي، وتشيرنشيفسكي، ودبرولوبوف)، هؤلاء النفر الثلاثة الذين افتتحوا مدرسة النقد الواقعي بأطر ثورية متقدمة.

هكذا ظلّت المدرستان الرومانتيكية والواقعية في النقد تسيطران على الساحة النقدية حتى منتصف القرن العشرين، حيث يعد الشاعر والناقد الفرنسي بول فاليري (1871–1945) ممثلاً لهذا الامتداد، وهو صاحب الرأي القائل: "إن النقد علاقة بين النص والمتعامل، فلا سلطة للكاتب على الإطلاق، ولا معنى مطلقاً لنص من النصوص ما دام النص قد نشر، فإنه يصبح كالآلة التي يملك كل من أراد أن يستخدمها بطريقته الخاصة، وليس هناك ما يقطع بأن صانعها يستطيع استخدامها بطريقة أفضل من أي شخص آخر"(28).

ومن هذا المنطلق ينظر الشاعر والناقد الإنكليزي ت.س.إليوت (1888–1965)، فهو ينظر إلى الشعر كونه عملاً تدخل فيه عناصر ثلاثة هي الواقع، الشاعر، المتلقي، فالشاعر مختبر تتم ضمنه العملية الإبداعية (يدخل ضمن هذه العملية وليس كلها)، وعن طريقه يتحول الواقع إلى عالم جديد يثير في المتلقي المشاعر التي كانت قد أثيرت في المبدع، ويتحوّل المبدع بعد أن يتم عمله، ويتخلص منه إلى كائن منفصل عن عمله، ولذلك علينا حين نمارس النقد، أن ننظر إلى الإبداع وليس إلى المبدع الذي انتهت علاقته بنصه بمجرد إنجازه.

"إن الأعمال النقدية ومسيرتها مستمرة باستمرار الأعمال الإبداعية، وهي متواصلة، فما قدِّم في القرون السابقة. يشكّل قاعدة لما يقدم الآن، وما يقدم الآن سيكون إضافة نوعية لما سبقه، وقاعدة لما سيأتي"(29).

وقد يسأل متسائل بقوله: أين النقد العربي الموازي لهذه الفترة، وله نقول: لقد خفت صوت النقد، إذا نحن لم نقل إنه انحسر وذلك لأن العرب قد دخلوا

تحت حكم الأجنبي وسيطرته العسكرية والسياسية واللغوية، وبينما كانت أوروبا تنهض من كبوتها، بدأ العرب سباتهم، ولم ينهض النقد كحركة وناتج فكري إلا في الربع الأول من القرن العشرين، عندها وجدت ثلاثة مناهج نقدية سائدة، هي: المنهج الانطباعي، المنهج التاريخي، المنهج العلمي - النفسي، المنهج الاجتماعي.

"لقد أثرت الانطباعية في حركتنا النقدية العربية، وكان تأثيرها واضحاً عند أولئك الذين اطلعوا على الآداب الأوروبية، ومسيرتها النقدية، وقد برزت في وطننا العربي وجوه نقدية كثيرة، اتسم نقدها بالانطباعية، التأثيرية، ومن أهم هذه الوجوه عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمن شكري، وميخائيل نعيمة، ويحيى حقي، ولويس عوض، ومحمد مندور، وعلي جواد الطاهر، وغيرهم كثيرون"...

أما السيادة في النقد فكانت للمنهج التاريخي الذي صبَّ جلَّ اهتمامه على دراسة تأريخ الأدب ونقده، وعلى دراسة شخصية أدبية بمفردها، وقد امتلأ تاريخنا الثقافي العربي بمثل هذه الدراسات التي كانت تقوم على استعراض السيرة الذاتية وربطها بالنص، حتى برز الدكتور - إحسان عباس - واستفاد من التأريخية بمعنييها التوثيقي والنفسي.

وينتقل إلى حركتنا النقدية العربية المنهج (العلمي - النفسي) الذي أغرم به عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني اللذان أُخذا بما صدر عن سيجموند فرويد من آراء وأفكار نقدية علمية نفسية، لذا اعتبرا من المؤسسين لهذا المنهج في الحركة النقدية العربية، ولم يؤصلاه، حيث جاء من يؤصله عن علم ودراية ومكنة لغوية أجنبية، إذ ظهر هذا المنهج جلياً، واضحاً، متمثلاً، عند طه حسين، خصوصاً في دراساته عن أبي العلاء المعري والمتنبي وبشار وحافظ وشوقي، كذلك ظهر المنهج عند أمين الخولي في كتابه الموسوم بـ(البلاغة وعلم النفس)، أما العربي الناقد الأكثر عمقاً، وتمثلاً للمنهج هذا، فكان د. محمد خلف الله الذي أظهر مقدرة فائقة في تجلية معميات النقد العلمي - النفسي، في كتابه الموسوم (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)(31).

وهنا نستطيع الزعم، بأن اكتمال المنهج العلمي - النفسي، بمساحة نفسية كبيرة في التحليل، قد أتمّ اكتماله على يدي د. محمد النويهي، الذي يعتبر رائد النقاد النفسانيين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد تجلّى هذا في صدور كتابه الموسوم بـ(نفسية أبي نواس)(32)، وقد وضع المنهج الفرويدي كدليل على البرهان الذي يوصل إلى النتيجة.

ويُثبت المنهج الاجتماعي للنقد وجوده في وطننا العربي بعد الانتصارات التي حققها رواد المنهج في روسيا، وأوصلها إلى ذروتها - فيما بعد - جورج لوكاتش، وبنتيجة حتمية للتطورات الاجتماعية التي شهدها وطننا العربي على الصُعد الفكرية والسياسية، وبعد ظهور الإيديولوجيات وسيادة الفكر العربي، وكان أكثر المناهج وجوداً على الساحة الثقافية، وتقبلاً لدى جماهير المثقفين والدارسين والمتعلمين العرب، فمحمد مندور بعد ثورة تموز الناصرية حمل راية هذا المنهج ليسير على طريقه (عن إيمان عقائدي)، محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، ورجاء النقاش من مصر، وحسين مروة، ومحمد دكروب، ورئيف خوري، ويمنى العيد من لبنان، وفيصل دراج، ويوسف سامي اليوسف

من فلسطين، وعبد الرزاق عيد، ومحمد كامل الخطيب من سورية، وعبد المطلب صالح، وفاضل تامر، وحاتم الصكر من العراق، ثم تلتها عشرات الأسماء الجديدة في مدرسة النقد الاجتماعي.

ـ التراث النقدي العربي في رؤاه الحديثة:

شهدت الحركة النقدية العالمية انعطافات أملتها المعطيات الحضارية التنقية الجديدة، وتحول العالم بنجاح ثورة الاتصالات وتقاناتها إلى قرية صغيرة، وبات التمازج الثقافي سمة العصر، إذ أرادت القوى الكبرى القاهرة أن تسيّسه لمصلحة مطامعها السياسية، وإرضاء لنهم التروستات الاقتصادية، فظهرت العولمة كنهج أريد به ترجمة (النهب الفكري والذاتي)، وسلب الهوية والإرادة وبالتالي إنهاء التطلع إلى الحرية.

لقد تحول التلاقح الفكري إلى عملية مثاقفة، وباتت عملية الخلق الفكري إلى آلية فاقت سرعتها الطائرة والصاروخ، وأضحى المرء يطلع على آخر ما تعرضه السوق الثقافية بضغطة خفيفة على أزرار الحاسوب، فتأتيه الوجبة الفكرية من مصدرها مباشرة وساخنة.

بدأ الشكليون الروس يوجهون جهودهم لإنجاز المنهج الشكلي الذي بدأت بواره عام (1914 ـ 1915)، حيث بدأت الدراسات تنصب على اللغة الشعرية، ومرت محاولات تأصيل هذا المنهج بسلسلة من النقاشات والدراسات حتى أنجز أيخنبوم نظرية حملت عنوان /نظرية المنهج الشكلي التي استغرقت مساحة لا بأس بها من كتابه /نظرية الأدب/ الذي فصل من خلاله بين المنهج وقضية الأدب التي اعتبرها المادة المحسوسة التي توحي بالمبادئ النظرية، وهكذا خص الشعر المستقبل باهتمام خاص فصله عن الرمزية، وحول هذا كتب جاكبسون مقالته (المذهب): "الشعر الروسي الحديث براغ"، وفيها يرسم الحدود الفاصلة بين الأدب وعلم الأدب"، علم الأدب ليس الأدب؛ وإنما أدبيته" وبذا ينقطع الشكليون الروس عن التاريخ ويوجهون دراساتهم نحو اللسانيات بوصفها العلم الذي يهتم بالشعرية.

وفي موضوع الشعرية يؤكد بريك (Brik) في تكرار الأصوات: على أن الأصوات لا تقوم بإكمال الصور بشكل رخيم (هذه الصور وحدها قد تشكل الشعر)؛ إنما تنشأ عن قصد شعري مستقل، وتكرارها يتضمن بحد ذاته دلالاتها، وفي عام **1914**، كتب شكلوفسكي يقول: "إن مبدأ الإحساس بالشكل هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي"، والشكل هو عبارة عن تمامية (Integrite) حيوية ملموسة ذات مضمون خاص تقوم بتوجيه إحساسنا الذي عليه أن يطول ليتسنى له التقاط أثر الفن، ويفهم الفن على أنه وسيلة لتحطيم الآلة الإدراكية، وتتصف المرحلة الأولى للشكلية، إذن باكتساب بعض المبادئ التي تتميز اللغة منها بنوعين من اللغة؛ اللغة الشعرية، واللغة اليومية.. ومن ثم بدأت المرحلة الثانية التي تمثلت بدراسة أصوات البيت وهكذا لم يعد موضوع العمل الأدبي هو الموضوع الرئيس؛ إنما هو واحد من العناصر المكونة له" (33).

أما المدرسة الألمانية النقدية فقد بدأت بنقد الرومانتيكية والفلسفة الألمانيتين، وكانت خطوتها الثانية تتمثل بفتح نافذة على الأدب الفرنسي، وإتمام التبادلية الثقافية النقدية بين المدرستين الألمانية والفرنسية، وظهرت شعبٌ جديدة في المدرستين النقديتين الألمانية والفرنسية مثل: نقد الوعي. ولهذه

الشعبة روّادها وشعبة نقد الخيال، فالأولى تركز على الفاعل حتى جاء غاستون باشلار (1884 ـ 1962)، ليحدث ثورة عندما أدخل خيال المادة كموضوع أساسي للدراسة، فأجرى دراسات تطبيقية، وبهذا استطاع باشلار تجديد النقد الفرنسي بل تحريره من آثار المدرسة الألمانية النقدية، ولكي يتعزز تحليل الخيال عبر التشريح النقدي فإنه يلتقي مع التحليل النفسي حيث وجدت له ظلال باهتة عند باشلار، فيأتي جان بيير ريشار الذي رفض منذ البداية الانتقال من الأحاسيس إلى أي شيء آخر غير الوعي، فقدم في كتابيه (بروست والعالم المحسوس) و(قراءات صغيرة) مفهومات تحليلية نفسية مترابطة بعضها مع بعض دون أن يدمجها في منظومة معينة.. أما النقد الأسطوري فإنه يمتح من تراث جمعي (غالباً) غير زمني بعيداً عن تاريخ الوعي الفردي.. بعده تجيء مناهج جديدة تعزز موضوعات النقد الأدبي الأوربي، وقد كان الربع الأول من القرن العشرين بحركته النقدية المتطورة في أوروبا يركز على موضوعات تتعلق بالوعي الفردي أو على ما وراء الوعي أو ما هو خارج وعي المبدع، لتشهد الحركة النقدية الأدبية انعطافة جديدة أكثر تخصصاً أو دقة: فأصالة سوسيولوجيا الأدب تعود إلى أنها تقيم علاقات بين المجتمع وبين العمل الأدبي، لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبّر عنه ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي حيث نجد أثره ووصفه، وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة والجمهور الذي يقوم بدوره في إيجاد الأدب وعلى هذا الأساس قامت نظريات التلقي التي احتفت بالعلاقة القائمة بين مبدع العمل، والعمل المبدع والمتلقي.. (34).

إن التطور المرتبط بالمجتمع هو الذي دفع بنقّاد أوربا إلى خلق حركة نقدية قامت عليها مئات المؤلفات، وظهرت نظريات واختفت نظريات، وقامت على أنقاضها نظريات، وما زالت الحركة النقدية في أوج تطورها، وكلما اقتربت من علم النفس تحولت إلى نظرية، وكلما توجهت باتجاه العمل كمنتج يتوجه إلى الآخر تحولت إلى تطبيقية، وعلى هذا الأساس ظهرت البنيوية، والألسنية، والتفكيكية والتركيبية وغيرها..

أما النقاد العرب الذين درسوا في الغرب فقد قدموا حاملين النظرية النقدية وحماسهم لها في الوقت نفسه، فأجروها على النص العربي، ضاربين عرض الحائط بالبعدين الزماني، والمكاني للمبدع (بكسر الباء) والمبدع (بفتحه)، لذا اختلط الأمر على الكثيرين، وسدر الكثير من شعراء الحداثة في غيّهم فباتوا يكتبون نصوصهم لتتواءم مع ثقافة ناقديهم.

لقد انصب النقد المستورد والمعرب والمؤصل والمعصرن، على الشعر في غالبيته؛ وظلت الحركة النقدية العربية منذ الربع الأول من القرن العشرين تدور في فلك الآخر ـ لكن ـ بلسان عربي وعلى هذا الأساس، لا بد من عودة شافة وكاشفة لسيرورة النقد العربي، وتكوين فكرة مجسّمة عن رؤاه الحديثة:

ـ النقد العربي في رؤاه الحديثة:

كانت أولى المحاولات النقدية ـ في العصر الحديث ـ محاولة سليمان البستاني في مقدمة ترجمته لـ "إلياذة هوميروس" وهي محاولة تذوقية فردية، لم تنطلق من قاعدة أو منهج.

في الوقت ذاته، كانت ثمة محاولات، قادها عدد من كتاب وشعراء نزح معظمهم إلى مصر هرباً من السلطة العثمانية، منهم إبراهيم اليازجي، وأحمد فارس

الشدياق، وهي محاولات تأثرت بمناهج النقد القديم.

غير أن هذه الفترة عرفت طلاقاً بين شعر عهد الانحطاط، وبين تجربة جديدة، تشبه إلى حد بعيد، تجارب عصور النهضة في أوربا، تجد في الماضي جذورها فترتد إليه، تستقي منه عناصر وجودها، في ا لوقت الذي تحاول فيه أن تتطلع إلى المستقبل، ورائد هذه التجربة محمود سامي البارودي، الذي انطلق من تجربة العصر العباسي عبر كبار شعرائه، تلاه شوقي وحافظ وخليل مطران ثم بشارة الخوري وغيرهم، وكلهم سار على الطريق ذاتها، وإن اختلف بعضهم عن بعضهم الآخر في خصائص قليلة.. فماذا كان موقف النقد منهم؟!..... ظهر في هذه الفترة عدد من النقاد، كانت طليعتهم في مصر، منهم: طه حسين، زكي مبارك، عباس محمود العقاد، أحمد أمين، إبراهيم عبد القادر المازني.

وكان عمل هؤلاء ينصب على صعيدين: نقد الناتج الأدبي على اختلاف أنواعه، وهو الأقل في جهدهم، لا من حيث الكم؛ وإنما من حيث الجهد النقدي المبذول، بخصائصه العلمية، وأبعاده الثقافية، وتواشجاته الفكرية، بينما لاقى نقد الأدب القديم وتحليله الجهد الأكثر منهم.

وقد أفاد بعض هؤلاء من اطلاعهم على الأدب الغربي، وأصول النقد فيه، ويدا أثر ذلك واضحاً في نقد طه حسين، وفي بعض ما كتب العقاد، والذي أخذ ما قرأ من علم النفس الوراثي، فأجراه على ابن الرومي حتى كاد يخرجه عن حقيقته.. كذلك كانت سقطات تطبيق المنهج الغربي على المنتج العربي تظهر في دراسات نقدية لزكي مبارك في إبداع الشريف الرضي، وطه حسين في إبداع المتنبي، لتنتقص من ملكات كثيرة في النقد، عرفتها الفترات اللاحقة.

إن جيل طه حسين، رغم جديته في ممارسة النقد، اقتصر على جوانب محدودة بوجه عام حيث ركّز مثلاً على دلالة شوقي الاجتماعية، وانتماءاته الطبقية، ودلالاته النفسية والجنسية إلى ما هنالك من دلالات تبقى طافية على السطح.

وحين ظهرت الكلاسيكية الجديدة التي دعا إليها العقاد والمازني، في محاولة لكسر طوق التقليد، بعد أن عدت تجربة جيل البارودي ثم شوقي وحافظ ومطران مثالاً يحتذى به ـ أخذاً وتقليداً ـ حينذاك قام صراع بين القديم والحديث ـ كما دعاه النقاد أو أصحابه ـ مع أن الفوارق كانت طفيفة جداً، فقد حافظ أصحاب الحديث على الأصول الشعرية القديمة. مع اختلاف في سهولة التعبير، والأخذ بعناصر ثقافية جديدة غير أن النقد حوّل الأمر كثيراً، فقد امتلأت المجلات والصحف بالنقد والرد على النقد، مع أنه أهمل ظاهرة هامة جداً، وهي الانتماء السياسي للحركة الجديدة.

فقد جسدت ـ إلى حد كبير ـ ردة فعل البرجوازية الصغيرة، أو ما يقارب هذا الوصف، على ارتباط شعر الجيل السابق بالإقطاع والمستعمر، وليس بالضرورة ارتباط الشعراء أنفسهم إذ المستهلك الحقيقي لهذا الشعر هو الإقطاع، المرتبط بطبيعته بالمستعمر، وهذا يتمثل برأي نقاد الحركة الجديدة بشعر شوقي وإحالته إلى البلاط دون الانتباه إلى ظاهرة الانتماء الطبقي لشوقي ذاته (35).

في هذه المرحلة ظهرت جماعة أبولو في مصر، وشعراء في سورية ولبنان خاصة ليتبنوا الرومانتيكية، ومنهم أحمد زكي أبو شادي، وصلاح لبكي، وصلاح لبابيدي، والياس أبو شبكة، وفوزي المعلوف،

وغيرهم.. بينما تبنى آخرون الرمزية اللفظية، كسعيد عقل، والياس أبو شبكة (لحين من الوقت).

كان الانقسام ـ على مستوى النقاد ـ فنقاد يتبنون القديم جملة وتفصيلاً، وآخرون يستقون من بول فاليري ومالارميه ورامبو المفهومات الجمالية، وينطلقون منها في الرد على أولئك، وقد كانت مجلة المكشوف مسرحاً للأخذ والرد، استمر سنين طوالاً.

وعلى الرغم من ذلك، راوح النقد (في حيز ضيق) بين مفهوم الشعر القديم العباسي مطعماً بما اعتقد بعضهم أن شوقي أدخله من تطور، ومفهوم الجمالية في المرحلة الرمزية الأوروبية، مطعماً برؤى الفن للفن.

وقد استقى بعضهم ملامح من نظرية (الفن لعب) أو غيرهم دون الأخذ بعين الاعتبار صيرورة هذه النظرية عند العبثيين وأسبابها التاريخية والاجتماعية والسياسية.

وحتى المفهوم الرومانطيقي طُرح مغلوطاً، وإن اقترب بعضهم من إدراكه شعرياً، مثل فوزي المعلوف، وما زال بعضهم يطرحه مغلوطاً، إذ يكفي أن نطلع على بعض الكتب الجامعية التي يدرسها الطلبة لنتأكد من ذلك.

وإذا كان بعض الشعراء قد تبنى الرومانطيقية أو الرمزية أو السوريالية (على سبيل المثال لا الحصر)؛ فلأن الوضع النفسي الناجم عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ـ في تلك الحقبة ـ رخو، وهلامي إلى حد كبير، ويتوافق مع بعض ما يعانيه الرومانطيقيون ذاتياً في فرنسا خاصة وفي المرحلة التي تلت الثورة الفرنسية، وظهرت فيها البورجوازية والآلة كمؤثرين نفسيين.

على أن النقد في تلك الفترة، لم يشر إلى أي من أسباب ظهور موجة الرومانطيقية والرمزية ولم يحلل عناصرها، واكتفى بأن يكون رداً عليها، أو دفاعاً عنها، حتى أن شاعر كـ (إيليا أبو ماضي) نظم أكثر من قصيدة، داعياً إلى الفرح، ونبذ الكآبة.. كذلك أمين الريحاني الذي حمل في كتيبه الموسوم بـ /أنتم الشعراء/ على الشعراء البكائين، غير مُغُرِّق بين الرومانطيقيين وغيرهم، دون أن يتبين الدوافع والغايات، والمشكلات الأساسية، القائمة في ذات الشاعر والمنعكسة على النص.

أما مارون عبود فقد تبنى كل المعطيات القديمة في فهم الشعر، وكانت له لفتات جديرة بالاهتمام على أنه لا يمتلك شيئاً من الثقافة الحديثة.

والمرحلة التالية، والتي ما تزال لها امتداداتها في حياتنا النقدية المعاصرة، هي مرحلة الضياع في النقد، وربما كانت بسبب الضياع الشعري.

ولا بد من الإشارة إلى تعدد المجلات الأدبية، وتعدد الصفحات الثقافية في الصحف اليومية على امتداد الوطن العربي، وتكاد لا تخلو صحيفة من زاوية يومية مخصصة للأدب والعرض الأدبي، حتى لا نتجوز ونقول: للنقد الأدبي.

كذلك يجدر بنا أن نشير إلى مجلة الأديب التي ظهرت في هذه الفترة، وأفسحت لتيارات الشعر المختلفة بدءاً بالشعر المطلق، والشعر المنثور، كما أفسحت لتيارات النقد المختلفة.

ولا ننسى في هذه الفترة، ظهور الحركات السياسية الفاعلة، بعد أن كانت حركات شبه سرية، إن لم تكن سرية تماماً، وغير ذات أثر فعّال على

الفكر، والثقافة، بالإضافة إلى السياسة والاقتصاد والاجتماع، ناهيك عن تبدل مناهج التدريس، جزئياً أو كلياً، وتكاثر الطلبة، وتعدد الثقافات، يضاف إلى ذلك ظهور أحداث سياسية فجرّت الوعي على نحو لم يسبق له مثيل.

أضف إلى كل هذا ظهور نظريات متصارعة متباينة في كل حقل، ساعدت على ظهور محاولات جديدة، في الفن عامة، والرسم والشعر والقصة والرواية على وجه الخصوص.

لم يلق الشعر الحر، (منذ ظهوره مع نهاية الحرب العالمية الثانية)، تلك الحدة في المقاومة، التي قوبلت بها الحركة الرومانطيقية خاصة، وهذه ظاهرة لم يتصد النقاد لدراستها جدياً.

"وقد تناول بعض من كتبوا في النقد . ولا أقول النقاد .، (إذ لم يقم في هذه الفترة نقاد ذوو مناهج وظيفتهم الفعلية النقد)؛ تناولوا مضامين الشعر الحر، أكثر ما تناولوه كظاهرة جديدة في الشعر؛ تخلت عن الوحدات الثلاث: وحدة الوزن، وحدة التفعيلة، وحدة القافية.

ولعل ما وسم بالشعر المنثور، قد لقي عنتاً أشد، ساقته أقلام تعاطت النقد بين الحين والحين". (36).

وعلى الرغم مما تقدم؛ فقد ظهرت نظريات نقدية كثيرة، كلها مستوردة (على رأي إنعام الجندي)، لا يعيبك أن تجد مصدرها، و"سأشير إلى بعض هذه النظريات التي طغت على السطح حيناً، ثم انحسرت لتطفو غيرها، أو انكمشت لتساير غيرها..

من ذلك النظرية الفرويدية . وقد فهمهما كثيرون خطأ . لأنهم أخذوها عمن أخذ بها، وهكذا، فجاءت حيناً واضحة (على يد قلّة نادرة) وهنا لا بد من ذكر صدقي إسماعيل الذي جعلها أساساً لتحليل عدد من الآثار الأدبية، وجاءت حيناً شعثاً، لا نستطيع معه تبين ما يريده الناقد.

ولا ننسى أن بعض الشعراء وكتاب القصة كانوا قد استقوا كثيراً من شعر فرويد، ليجعلوه في مضامينهم، مما سهّل مهمة النقاد الفرويديين (النقد النفسي)". (37).

وظهرت نظرية (الشعر المهموس) في نقد محمد مندور، الذي انقلب فترة إلى نظرية الواقعية الاشتراكية، ولكنه لم يُطل المقام فيها، وتناول الشعر الحر مدافعاً، ولكن نظرته إليه كانت خارجية إلى حد بعيد، فلم تكشف عن قدراته النقدية كلها. (38).

ويرى مندور: "أن الشعراء فضلوا أن يختاروا لشعرهم الأوزان الموحدة التفعيلة، وأن يجعلوا الوحدة الموسيقية الجزئية في شعرهم (التفعيلة) لا البيت، على أن تعتبر القصيدة كلها وحدة موسيقية متكاملة، رغم تسلسلها في تفاعيل". (39).

كذلك النظرية البنيوية التي تعنى بالأثر مستقلاً عن صاحبه وظرفه، محاولة اكتشاف بنيته، ومضامينه.. وهي نظرية قديمة عاد إليها المحدثون الغربيون، وحاول اقتباسها بعض من نقادنا ولم تأخذ مداها إلا في أخريات القرن العشرين، وأصبح لها أتباعٌ وخاصة في المغرب العربي ثم الواقعية الاشتراكية، وكان من روادها محمود أمين العالم، وفترة قصيرة من الحياة النقدية لمحمد مندور، بيد أن أكثر من تبنى النظرية عن فهم واستيعاب وتمثّل حسين مروة الذي جعلها بمثوبة قدر نقدي له، وأجراها لتكون أساساً لنقده، في الوقت الذي كان فيه آخرون يتلمسون النظرية تلمساً سطحياً.

وثمة ظواهر نقدية (ولا أقول حركة نقدية)،

وسمها بعض الهواة، حتى جاء النقاد الجدد من مصر وسورية ولبنان والعراق والمغرب العربي، ولم يحترف معظمهم النقد، (أي لم يتفرغوا للنقد)، وفي رأي هؤلاء: إن الأثر الفني ظاهرة اجتماعية، فهو مرتبطٌ طبقياً بطبقة خاصة، ويعبّر ـ على الأقل ـ عن جانب من جوانب الصراع الطبقي.

وكي لا نغبط هؤلاء حقهم، فإن ظواهرهم النقدية (للأمانة والتاريخ) جديرة بالعناية، خاصة وأنها تحاول أن تكشف عن العلاقات غير الظاهرة في الأثر الإبداعي، بينه وبين المجتمع، ولكنها في أغلب الأحيان تتجاهل عوامل أخرى ذات تأثير متباين على الأثر الشعري.

"لقد وضع مصطفى عبد الله السحرتي مقاييس دقيقة للنقد وطبقّها تطبيقاً جريئاً على الشعر المعاصر في كتابه الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، واعتمد على المقاييس في تحديد التجربة الشعرية، والصياغة الشعرية والوحدة الشعرية، والفكرة في الشعر.

ويرى سيد قطب في كتابه الموسوم بـ /النقد الأدبي/: أن المذهب الفني في النقد الذي ساد أوربا وعماده؛ الحكم على النص الأدبي من حيث روحه وموسيقاه وأصالته وعناصره، وصدقه وتجربته الشعرية، هو المنهج الفني الذي ساد الآداب العربية القديمة.

ويمكن تقسيم مذاهب النقد إلى ثلاثة أقسام كبيرة هي: المذهب الفني، والمذهب الاجتماعي والواقعي، والمذهب الفقهي.. وهذه المذاهب سايرت التيارات الأدبية الكبيرة مثل: التيار الأدبي الواقعي والتيار الأدبي الإبداعي، والتيار الأدبي الاتباعي.."(40).

النقد الحديث وبعد أن وعى وتمثل النقد الأوربي، عمل على تشريح النص وأخذه على أجزاء ودرس كل جزء على حدة ثم حلله وأحاله بالتالي إلى عالم الجمال.

ففي قراءة النقاد للعمل الشعري توقفوا عند وحدة القصيدة وبالتالي تعمقوا في دراسة الصور الشعرية وبعلاقات هذه الصور فيما بينها من جهة وعلاقتها بعاطفة الشاعر من جهة ثانية.

و"لعل نظرية الخيال في النقد الحديث قد هيأت لتقدم مفهوم الصورة الشعرية، لتصبح وسيلة جمالية حين تآزر مع أخواتها داخل العمل الفني، لتبرز القصيدة وتطورّها تطويراً داخلياً من خلال العاطفة السائدة المسيطرة على القصيدة كلها.

ويقف النقاد عبر تطور مفهوم الصورة، على مفهومين للصورة: مفهوم قديم: يقف عند حدود الصورة البلاغية الكامنة في التشبيه والمجاز.

ومفهوم حديث: يضم إلى الصور البلاغية نوعين آخرين هما: الصور الذهنية، والصور كونها رمزاً، ويمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث" (41).

النظرية النقدية الحديثة للعمل الأدبي غدت نظرة عضوية نامية، أساسها البنيان المتماسك الذي يرتبط فيه الجزء بالكل، ارتباط الفرع بالشجرة، حيث يؤثر في هذا الارتباط، كل منهما بالآخر، أو قل يتبادلان التأثير، ووفق هذا الفهم، فإن تقييم العمل الفني ينبغي أن يتم خلال النظر إلى الصور بوصفها لبنة في بناء، أو وحدة في كل، وعلى أساس هذا الفهم صار من الممكن الحديث عن نوعين من الصور:

الصورة النامية: وهي التي تسيطر على الألفاظ،

ويتسع مدارها بطول تأملنا لها، وتهبنا إشعاعات وطاقات ورؤى كلما عاودنا قراءتها.

الصورة الثانية: وهي التي تحددت أبعادها، ووقف نموها، وسيطرت عليها الألفاظ وظلت ذات مدلول إشاري واحد، جعلها أشبه بالتقرير البحت.

ويرى د. نعيم اليافي: أن أهم ما يميز الصورة في الشعر القديم؛ هو التقريرية، والمباشرة، والتصميم وأن وظائف الصورة في الشعر الحديث تقوم بمهمتي: التأثير والإيحاء، وفرق بين المفهومين، فالصورة في المفهوم الأول صرفية تسجيلية واضحة نابعة من تفكير مجرد، لا تغوص في أعماق الأشياء، ولا في أعماقنا، لأنها مما نعرف، وهي في المفهوم الثاني تستخدم لتؤثر لا لتوصل، وتوحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها متخطية الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة خلفياتها: ما فوقها وما تحتها وما وراءها. (42).

* رواد النقد العربي الحديث وتأثرهم بالنقد الأوربي:

يعتبر الشيخ حسين المرصفي (0 - 1889)، في كتابه (الوسيلة الأدبية للعلوم العربية) أول من قدّم رؤية نقدية عندما توجه نحو وحدة القصيدة، ويعارض ابن خلدون في مقدمته عن (نقد الشعر) في وحدة البيت، ويرفض المرصفي هذا الفهم، بينما يصنع الجودة مقياساً للحكم على الشعر.

علماً أن الكثير من النقاد ومؤرخي الأدب الذين جاؤوا خلال عقود أعقبت المرصفي قالوا: إن المرصفي من أوائل الذين تنبهوا إلى الوحدة الفنية وقد أثّر بالعقاد كثيراً. (43). ومحاولة المرصفي - على رأي د. بسام فطوس"، تعتبر من الإرهاصات الأولية لتنبه أولي لم يعلل تعليلاً منهجياً، تلته محاولات أكثر نضجاً، تمثلت في رواية مصطفى السحرتي أثناء حديثه عن المفهوم النقدي لوحدة القصيدة، وعنده أن الوحدة هي الرباط الذي يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى، والألفاظ في وشاح خفي أثيري، ويؤكد أنه بهذه الوحدة تتكامل القصيدة وتدب فيها الحياة.

وتقوم الوحدة عند السحرتي على اتجاه الخيالية بالقصيد اتجاهاً موحداً، فإذا تضاربت الصور، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة، وهذا ما نلمسه في شعر بعض الرمزيين الذين تتعارض صورهم الخاصة أو رموزهم في القصيد بعض الأحيان، فينتاب الوحدة الوهن، كما يبدو للعقل الواعي. (44).

ولا ننكر في هذا الصدد محاولات خليل مطران (1872 - 1949)، في تقديم ملاحظات نقدية عندما طالب بالترابط الفني بين أجزاء القصيدة.

أما عبد الرحمن شكري الذي يعده مؤرخو الحركة النقدية من أوائل الباحثين في وحدة القصيدة، مستفيداً من تفريق كولردج بين الوهم والخيال، ويصرّ على الوحدة التسلسلية للفكرة في القصيدة.

أما عباس محمود العقاد؛ فينفرد بنظريته التي تنصبُّ على وحدة القصيدة منطلقاً من فلسفة الخيال والتصور، لذا عدّه المؤرخون النقديون من أوائل العرب الذين ناقشوا المفهومات الحديثة، والقضايا الجمالية في وقت مبكر نسبياً.. وجاء حديث العقاد عن وحدة القصيدة مدعوماً بفلسفة تدور حول فهم الخيال مستلة من الفيلسوف الألماني (شيلنج) الذي يذهب إلى أن أساس المعرفة لا يدركه العقل إلا بالحدس المباشر أو عن طريق الخيال، ومن هنا تأتي ضرورة الخيال للمعرفة الإنسانية. (45).

والمازني من الرواد الذين قالوا بوحدة الموضوع الداعم لوحدة القصيدة: "إن مزيّة المعنى لا تكمن في شرفه بقدر ما تكمن في صحة الصلة التي أراد الشاعر أن يجلوها عليك في القصيدة جملة، فقد يتاح للإعراب عن هذه الصلة في بيت أو بيتين، وقد لا يتأتى ذلك إلا في قصيدة طويلة، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة؛ لا بيتاً كما هي العادة (46).

وإذا ذكر النفر النقاد السابقون فلا بد من التوقف عند ميخائيل نعيمة الذي كان شديد الحماس لوجهات النظر التي أبداها جماعة الديوان، وقد انتهج نعيمة منهج العقاد النقدي وتابع خطه.

أما الجيل الثاني فكان أكثر وعياً للمصطلح النقدي وخاصة في وقوفهم عند وحدة القصيدة ومفهوماتها، فطه حسين ركّز على الوحدة المعنوية في القصيدة، ومحمد مصطفى بدوي ركّز على الوحدة العضوية، ومحمد النويهي ركّز على الوحدة العضوية، وبذا شكل منعطفاً علمياً رائداً في توجيه النقد وجهة منطقية تقوم على أسس علمية. إذ وضع شرطين لتحقق الوحدة الحيوية في القصيدة، الأول، وحدة الباعث أو الدافع الذي دفع المبدع إلى إبداع نصه الشعري، والثاني، وحدة الغاية أو الهدف الذي دفعه إلى نظمها.

ويقف محمد زكي العشماوي موقفاً بينياً بين وحدة القصيدة، والوحدة النفسية، مما يعني أن موقفين تناهبا العشماوي حول وحدة القصيدة، الأول حديثه التنظيري عن الوحدة، والثاني في نقده التطبيقي(47).

ويطبّق لطفي عبد البديع وحدة التسلسل النفسي على صيرورة القصيدة من خلال همزية بشار بن برد:

علليني يا عبدُ أنت الشفاء

واتركي ما يقول لي الأعداءُ

ويرى توافر الوحدة في القصيدة من خلال الترتيب الداخلي للحقائق الشعرية والأفكار، كما توفرت التراتبية الغنائية عن طريق تكامل المراحل التي تصوّر الوضع النفسي والإدراك الشعوري الذي يسيطر على القصيدة من أولها إلى آخرها في شكل متكامل(48).

ثم جاءت كوكبة من النقاد المحدثين، وعت تماماً وعياً تاماً آخر نظريات النقد، فتمسك بعضهم بالنظريات التي انهارت في الغرب نتيجة للمعطيات الحضارية التي طالت المجتمع هناك ووجدوا فيها العقلانية مع الجمالية، بينما تجاوزها آخرون فراحوا يتمسكون بالألسنية والتفكيكية والبنيوية، ومعظمهم دغم النظريات السالفة ببعضها وخرج بوجهة نظر موحدة دعمها بداعمات فلسفية مرتبطة بالتاريخ وعلم النفس بغية إقناع المتلقي بصحة وجهة نظره ومن هؤلاء تعداداً لا كشفاً في نظرياته، لأنهم كُثُرُ: محمد السعدي فرهود، ومحمد زغلول سلام وعبد الحي دياب، ومحمد مصطفى بدوي، وحفني شرف، وجودت فخر الدين، ومحمد طاهر درويش الذين ناقشوا رأي النقاد المحدثين الذين ظهروا في العقود التي سبقت ظهورهم في التراث النقدي العربي.

وجاء بعدهم نقاد وسطيون وقفوا بين الجيل الأول (الرائد) والجيل الثاني المحاور، وهم: إحسان عباس، محمود السمرة، وشكري عياد، ومحمد غنيمي هلال، وبدوي طبانة، وأدونيس، وعز الدين إسماعيل،

ويوسف بكار، والطيب الشريف، ونازك الملائكة، وعبد العزيز الدسوقي، وسامي منير، ومحمد بنيس، وعبد القادر القط، وعلي عشري زايد، وحسين عطوان، وطه وادي، وغالي شكري، وخلدون الشمعة، وعبد الرحمن ياغي، ونصرت عبد الرحمن، ومصطفى ناصف، وإبراهيم عبد الرحمن، وأحمد كمال زكي، ونعيم اليافي، ويوسف سامي اليوسف، وكمال خير بك، وكمال أبو ديب، وعبد الواحد لؤلؤة، وصلاح خالص، وعدنان بن ذريل، وعبد القادر فيدوح، ومحيي الدين صبحي، ويمنى العيد، وعلوي الهاشمي، وغيرهم عشرات من النقاد الشعراء، والنقاد المحترفين، والنقاد المترجمين، والنقاد التراثيين والنقاد التذوقيين(49).

الخاتمة:

مع العقد الأخير من الألفية الثانية وبدايات الألفية الثالثة تحولت النظريات النقدية الحديثة إلى مدارس، فاستقلت كل نظرية بمدرسة، فالمدرسة النقدية الكلاسيكية، والتي ظلت تستند في توجهاتها على الإرث النقدي العربي، بينما انصبت جهود روّادها على توسيع آفاقها، وتحليل معطياتها ومقارنتها مع النظريات النقدية الوافدة، وإرجاع الفضل في إشاعة النظريات النقدية الغربية الجديدة، إلى ما قدمه العرب القدامى من النقدة في الصوتيات، واللسانيات والبنيات الجمالية، ووحدات المعاني والصور، وتصاقب اللفظ مع المعنى، والإيقاع الداخلي الإحساسي، والموسيقى. ودأب هؤلاء على رسم معمار جديد لحركة نقدية بمنظور بنائي عربي مطعم بعصور ازدهار النقد العربي.

كما انشعبت بل توزعت الرؤى النقدية مجزأة، فأضحى للفن نظرية، وللغة نظرية، وللأدب نظرية، وعليها (أي النظريات الآنفة)، قامت قيمٌ ومفهومات لها أطرها الفلسفية والتاريخية والنفسية، مما وسّع كمَ المصطلح النقدي حيث تفرعت تعريفاته.

ولا بد من وقفة مع وجهتين نقديتين، أصبحتا بارزتين في حياتنا النقدية العربية الحديثة، فالوجهة الأولى مثلتها نخبة من المثقفين العرب الذين امتلكوا مكنة جيدة في اللغة الأخرى التي درسوها، فأعطتهم شهادات أكاديمية عالية من دول الغرب المزدهر فكرياً، فترجموا أمّات النظريات الحديثة والمعاصرة من لغاتها الأصل إلى اللغة العربية، فوضعوها بدقة متناهية بين يدي المشتغلين بالنقد العربي، والدارسين والباحثين، وطلبتهم في الجامعات، وقد أعطى هؤلاء الحركة النقدية العربية المعاصرة نكهة جديدة مع شيء من الضبط والدقة والتفريق بين مجريات النظرية النقدية بتلاقحها بين المحلية والخارجية ومن هؤلاء على سبيل المثال لا التعميم: د. منذر عياشي، ود. قاسم المقداد، ود. جمال شحيّد، والأستاذ حنا عبود، ود. عبد النبي اصطيف، ود. حسام الخطيب، ود. وائل بركات، ود. غسان السيد وغيرهم من سورية، وكذلك يوجد العشرات في مصر والعراق والخليج، والسودان، ناهيك عن المئات من النقدة في المغرب العربي... إذ احتفت أرفف المكتبات العربية بمئات الكتب النقدية المترجمة من اللغات الأخرى والمنقولة بمكنة واقتدار إلى اللغة العربية، مما أسهم بشكل فاعل وحقيقي في ازدهار حركة النقد في الوطن العربي.

أما الوجهة النقدية الثانية؛ فكانت جد ذاتية، وقد رادها الشعراء أنفسهم، وبات كل شاعر من أولئك يقدم وجهته النقدية في النص الشعري المعاصر، إما عن طريق الدراسة النقدية التذوقية التي تقوم على الأسس البلاغية كما فعل السلف الناقد، مع انحياز إلى

مذهبهم الشعري، أو عن طريق القصيدة الشعرية المعبأة بالمفهومات التراثية، حيث تحمل مذهبها في نسيجها اللغوي والصوري والبلاغي، وموسيقاها، وأبحرها، وقوافيها، ولا بأس هنا من إيراد توجهين نقديين شعريين، ينعيان على الحداثة إغراقها في التغريب والترميز والفلسفة، ويطالبان بالعودة إلى الأصول، والتمسك بالتراث.

الشاعر مصطفى جمال الدين يعبّر عن موقف جماعة من الشعراء المعاصرين حيث تمردوا على العروض واللغة الشعرية القديمة:

ورعيل لم يبلغوا سرحة الفن
فهاموا من حولها في ضبابِ
ثم راحوا يبررون ظلال القصد
أن الخيول غير عرابِ
... فألقوا في لجم تحدٍ من الشوط
وهذي الأوزان غرثى كوابي

وحلمنا.. أنّا سنبني وإياهمُ
قصوراً مجنحات القبابِ
يسجد الغيم في مقاصيرها البيض
ويعنو لها شموخ الهضاب
فإذا بالتي وصلنا إليها
هي نكد البيوت.. بعد خراب
وإذا السرحة التي ظللتنا
(فيأها)... كومة من الأحطاب
ترتمي حولها المناقير...
لا تعرف منقار بلبل من غراب

إنَّه يركز على عمق المحتوى، وجمال الصورة، والرؤية الإبداعية، أما الطراز (الشكل)، فهو كالثوب الذي ترتديه المرأة، لا يضيف ولا ينقص من جمالها شيئاً.

فاملأوا الكأس كيف شئتم... ولكن
حاذروا أن يكون مُرَّ الشراب
واكتبوا الشعر وترف الروح والجسم
وخلّوا.. جدالنا في الثياب
فطراز (الفستان آخر ما يلفت)
....
ورعيل لم يبلغوا سرحة الفن
أنظارنا لسحرِ كِعابِ(50)

أما خليل الخوري؛ فإنه يلتجئ إلى التراث نفسه في حواره مع أبي الطيب ليعبّر عن رفضه وثورته ضد طائفة من الشعراء (غبية الرؤيا)، متمسكة بالقشور من التراث، متسكعة في متاحفه، زاعمة صافي الفطرة:

تشيب لها نواصي الدهر/ تسألني عن الشعرَاءْ؟/ ما زالت هنا زُمره
مقلدّة أبت إلا الوراءْ/ من الجهات العشرة/ تعبد تافه الشهرة
يعاسيب فلا تغضبْ/ وعدَّ سلمت للعشره
فقد تلقى جميع الخير في الأمر الذي تكره

مشوهة، جَفَت روح التراث/ غبية الرؤيا، وراحت تكبر القشره

فجافاها عظيم القول، تشبه مثلها زمره

هي الأتباع، بل أتباعهم، عَلَقٌ على الأدب/ لواقيط/ تتبع سائب/ العنب

وما يشمت عيال الميتين، هزيله، غره

تسكع في متاحفكم، وتزعم صافي، الفطره

هي الديدان/ تحيا من فتات موائد الموتى/ على جِبّانة الحِقَبِ

وميّتةٌ / وما ماتت../ فَعُدَّ ـ سلمت للعشره

فقد تلقى جميع الخير/ في الأمر الذي تكره...

ثم يثور على الماضي كله، ويشكو مواته الذي مَثّله الأعلى المتنبي، مُعْلماً إياه، كيف أصبح الإنسان المعاصر يستنبت الليمون في تموز، ويُنطِق الحجر، وما زال الإنسان العربي الذي يعيش في ظل معاصرة أخيه الإنسان في المجتمعات المتطورة يمارس الغيبيات، ويعتمد على طقوس الخرافة:

أبا الطيبْ.../ سوانا عانق القمرا.../ غزا المجهول عرّاه وأوغل في تقصيّه

سوانا أنبت الليمون في تموز/ خلّى ينطق الحجرا

وما زلنا نناقش كيف "أصبح" تنصب الخبرا

و"حتى" الفعل ما أنفك الفتى "زيد/ يسير معربدا بطرا

يتيه بضربه "عمرو" ولِما يبلغ الوطرا

ونجزع إن رأينا الحوت يبلغ في السما القمرا

وبالصلوات نستقي الغيوب، الخصب، والمطرا

ونزني في المقاهي بالنراجيل الغبيات

هو الثالوث سيدنا /يغاوينا/ ونغويه

ومشلولين نُسْلمُه أعنتنَا/ يُشرِق بعضُنا فيه/ يُغرِّب بعضنا فيه(51).

ويقف سليمَان العيسى موقفاً توفيقياً بين الجديد والقديم في حواره مع الخليل بن أحمد الفراهيدي، فهو يرفض التنكر للقديم، ولا يرضى بإدانة الحديث:

"الخليل بن أحمد، يبدو في صدر المكان، مهيباً، أليفاً، تنتشر حوله أكداس من الرسائل والصحف، يرفع بصره عن جريدة في يده... يقول:

قرأت الجريدة...، قرأت الكلام الذي تنشرون، وشعراً تسَمون ما تكتبون عمودان لا سجعة الكاهنْ/ لمحتُ.. ولا خفة الماجن، ولم أتبين تخوم القصيدة

... .

أبا المنشدين.. /وميزانهم/ إذا هزت الريح ألحانهم

وضاعت.. وضاعوا..

وأنت السفينة /وباب المدينة/ نحوم على كل درب جديدة

ونبقى ضيوف الخباء العتيق /قوافل عطشى.../ وأنت الطريق

وفي الخيمة الإرم تبقى القصيدة(52).

ومن المعروف أن تجديد البياتي شمل الشكل والمضمون في وقت واحد، ولكنه لم ينصف بتجديد الشكل والأسلوب عن تقاليد الشعر العربي، بل طوّر الأسلوب والمعايير الجمالية؛ انطلاقاً من التراث الشعري العربي نفسه، وبنى رؤاه وتصوراته، على الشخوص والأمكنة وأنماط التفكير القديمة، ليعيد

صياغة الحاضر، فكان (الحلاّج)، وكانت سمرقند، وكان محيي الدين بن عربي، وكانت حكايات الفلاحين، وأهازيج العمال، ومعاني الحسين بن علي (ﷺ)؛ كان كل ذلك عودة إلى التراث ودراسته، واستكشاف قيمه، وإسقاطها على الحاضر لتشكيل رواية مستقبلية عصرية.

سأدوس في قدمي/ دعاة "الفن" والمتحذلقين.

وعجائز الشعراء/ والمتسولين

وأحطم الأشعار فوق رؤوسهم/ فدم الحياة/ يجري في عروقي/ وإني لن أخون قضية الإنسان/ إني لن أخونْ.(53).

... .

ولا مناص لنا في الختام من التأكيد على تلمس بوادر عودة واعية ومنفتحة على التراث، وفتح بواباته على الآخر لإجراء تبادلية في الإبداع الأدبي، وظهور رؤى نقدية عربية جديدة.

جريدة الإحالات

1 . هو أبو سعيد، عبد الملك بن قريب الباهلي، تتلمذ على أبي عمرو بن العلاء، وخلف الأحمر، وعبد الله بن عويد، وحمّاد بن زيد، والخليل بن أحمد، وهو من أهل البصرة، ينظر في كتابه فحولة الشعراء، تحقيق الأستاذين محمد بن عبد المنعم الخفاجي، وطه محمد الزين، منشورات المطبعة المنيرية، القاهرة عام .1953

2 . هو أبو عبد الله، محمد بن سلاّم الجمحي (139 . 231). تتلمذ على أيدي، الأصمعي، وبشار بن برد، ومروان بن أبي حفصة، وخلف الأحمر، وأبي عبيدة، معمر بن المثنى، والمفضل الضبي الكوفي، ويونس بن حبيب، وغيرهم.. وقد حقق الكتاب محمود شاكر.

3 . هو أبو محمد، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدَيْنَوري، (213 . 270)، تتلمذ على أيدي، الزيادي، واسحق بن راهويه، وأبي حاتم السجستاني، والرياشي، وعبد الرحمن بن أخي الأصمعي، وحرملة بن يحيى، وأبي الخطاب زياد بن يحيى، وغيرهم، اختلفوا في مكان مولده، فمنهم من قال: ولد في الكوفة، ومنهم من قال: بل ولد في بغداد، حقق الكتاب الأستاذ أحمد محمد شاكر، ونشرته دار المعارف بمصر سنة .1966

4 . النقد العربي القديم، د. محمود الريداوي، منشورات جامعة دمشق، 1989، هامش ص (41).

5 . هو أحمد بن يحيى بن يسار، أبو العباس بن ثعلب الشيباني، (200 . 291)، تتلمذ على محمد بن سلام الجمحي، ومحمد بن زياد الأعرابي، والزبير بن بكار، وغيرهم، والكتاب من تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، منشورات دار المعرفة بالقاهرة، سنة .1966

6 . هو أبو عبد الله بن عبد الله بن المعتز بالله بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد. (247 . 296)، من شيوخه، محمد بن عمران بن زياد، والحسين بن عليل العنزي، ومحمد بن هبيرة الأسدي،

وابنُ أبي فَنَنَ ومحمد بن يزيد المبرد وغيرهم، ينظر في مؤلف الأستاذين محمد عبد المنعم الخفاجي، وعبد العزيز سيد الأهل (ابن المعتز أديباً وعالماً).

7 . هو محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا بن الحسن بن علي بن أبي طالب (..... . 322)، ولد في أصبهان، والكتاب من تحقيق د. طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، منشورات المكتبة التجارية بالقاهرة، سنة 1956).

8 . هو، أبو الفرج، قدامة بن جعفر بن زياد الكاتب البغدادي (..... . 237)، حدّث عن أكابر العلماء والأدباء كأبي العيناء، وحماد بن إسحق، والمبرد، ومحمد بن مالك الخزاعي، وكان من أصدقاء ابن المعتز، طبع الكتاب بعنوان (نقد الشعر) وجاء على عدة طبعات.

9 . هو الحسن بن عبد الله بن سهل (.... . 395)، كتاب الصناعتين حققه الأستاذان علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات دار إحياء الكتب العربية في القاهرة، سنة .1952

10 . هو القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني (366 . 392)، كتاب الوساطة، حققه الأستاذان محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ونشرته دار إحياء الكتب العربية في القاهرة سنة .1951

11 . هو الحسن بن بشر الآمدي (.... . 371) حقق الكتاب الأستاذ سيد أحمد صقر، ونشرته دار المعارف بمصر سنة .1961

12 . هو الحسن بن رشيق المَسيلي، (390 . 456)، أخذ علمه عن أبي عبد الله بن جعفر القزاز القيرواني، وعبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، والحصري القيرواني وغيرهم، والكتاب حققه محمد محيي الدين عبد الحميد، ونشرته المكتبة التجارية الكبرى في القاهرة سنة .1955

13 . هو عبد الله بن محمد بن سعيد بن بهنان الخفاجي الحلبي، (423 . 466)، اتصل بأبي العلاء المعري، وسعى لدى أبي نصر بن محمد بن الحسن النحاس والي حلب الذي ولاه قلعة إعزاز من أعمال حلب، حقق الكتاب الأستاذ عبد المتعال الصعيدي، ونشرته مكتبة محمد علي صبح في القاهرة، سنة .1953

14 . هو عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، (.... . 471)، الكتاب اعتنى بنسخه وتصحيحه ومعارضته على الأصول، وشرحه الأستاذ عبد العزيز الميمني الراجوكوتي بعليكرة في الهند، ونشره في (الطرائف الأدبية) مأخوذاً عن نسخة مخطوطة في إحدى خزائن الكتب الهندية.

15 . هو أبو الفتح نصر الله بن محمد الشيباني الجزري، ضياء الدين الملقب بابن الأثير، (557 . 637)، طبع الكتاب عدة طبعات آخرها بتحقيق الدكتورين أحمد اللحوفي و بدوي طبانة، وطبعته مطبعة نهضة مصر سنة 1379هـ.

16 . النقد العربي القديم، د. محمد الريداوي، ص 5 و.6

17 . مبادئ النقد ونظرية الأدب، (القسم الأول) مبادئ النقد، د. عبد اللطيف عبد المجيد، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة البعث، كلية الآداب، حمص، سورية، ص .6

18 . المصدر السابق، ص .13

19 . مقالة في النقد، غراهام هو، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق .73
20 . مبادئ النقد، ص .13
21 . فن الشعر، د. إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، سنة 1959 . ص .28
22 . للاستزادة ينظر في كتاب حركة التأليف عند العرب، للدكتور أمجد الطرابلسي.
23 . مبادئ النقد، ص 40 والهامش.
24 . المصدر السابق، ص 40 . .41
25 . النقد الأدبي (تاريخ موجز)، كارلوني وفيللو، منشورات عويدات، بيروت 1973، 1 . .164
26 . مبادئ النقد، ص 42، وينظر: الفن والمجتمع عبر التاريخ أرنولد هاوزر، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1981، والنقد الأدبي الحديث، (أصوله واتجاهاته)، د. أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 28، وما بعدها.
27 . النقد الأدبي، ص .14
28 . الرؤية الإبداعية، ترجمة: أسعد حليم، مراجعة: محمد مندور، منشورات مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1966، ص .43
29 . مبادئ النقد، ص .49
30 . المصدر السابق، ص 59.
31 . صدر الكتاب عام 1947.
32 . صدر الكتاب عام 1953.
33 . النقد الأدبي في القرن العشرين، جان ايف تادييه، ترجمة: د. قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1993، ص 23 . .24
34 . للتوسع في هذا الموضوع، ينظر في المصدر السابق.
35 . الشعر والمجتمع، إنعام الجندي، بحث مقدم لمهرجان المربد الثالث عام 1974، منشورات وزارة الإعلام، العراق، سلسلة كتاب الجماهير رقم (21)، سنة 1974، 164، وما بعدها.
36 . المصدر السابق، ص 168 . .169
37 . المصدر السابق، ص .170
38 . د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1979، ص 99، وما بعدها.
39 . مجلة الآداب، بيروت، عدد كانون الثاني، عام .1961
40 . محمد كامل عباس، التجديد والنقد في الشعر العربي، منشورات مجلة الثقافة، ط1، دمشق، عام 1986. ص 65، 66، .67
41 . د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي الحديث حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص .15
42 . د. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص

141 وما بعدها.

43 . إسماعيل الصيفي، بيئات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، الكويت، دار القلم عام 1974م، ص 137، وينظر: د. بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، (دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين)، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن 1999، ص 62 ، 63

44 . مصطفى السحرتي، الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، 1948م، ص 82، .83

45 . عبد الحي دياب، عباس العقاد ناقداً، القاهرة، الدار العربية للطباعة والنشر، عام 1965م، ص 486.

46 . السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1984م، ص 105 . .108

47 . للاستزادة ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة، 1979م، ص 124 وما بعدها.

48 . قطوس، وحدة القصيدة، ص 110 . .113

49 . المصدر السابق، الفصل الثالث، الفصل الرابع، ولكل ناقد ممن ذكرناهم كتاب نقدي أو عدة كتب في النقد، يستطيع المستزيد الرجوع إليها.

50 . مصطفى جمال الدين، عيناك واللحن القديم، بغداد، 1972م، ص 115 وما بعدها.

51 . خليل الخوري، رسائل إلى أبي الطيب، بغداد، 1971م، ص 52، وما بعدها.

52 . سليمان العيسى، أغنية في جزيرة السندباد، بغداد، 1971م، ص 81، وما بعدها.

53. عبد الوهاب البياتي، دواوين: سفر الفقر والثورة، الذي يأتي ولا يأتي، محاكمة في نيسابور وغيرها، وكلها تؤكد الفهم الواضح للتطور ووظيفة الشعر الحداثية والإيقاظية، والاستفادة من التراث وعصرنته لخدمة الحاضر والمستقبل.

30

المرجعية القيميّة للثقافة في المجتمع العربي

د. مثال صبري

تعد الثقافة (cultuer) من المفاهيم التي يصعب شرحها وتبسيطها في العلوم الاجتماعية، لسعتها وتعدد جوانبها، ويحار الكثيرون في تحديد هذا المعنى في أذهانهم، فقد يتبادر إلى الذهن أن الثقافة هي المعلومات، أو فهم وتذوق الفنون بأشكالها المتعددة أو هي فرع من فروع العلوم الأدبية أو الاجتماعية. لقد تعددت معاني الثقافة حتى ابتعدت عن المعنى اللغوي لهذه الكلمة فأصبحت تعني معنىً آخر هو المجتمع بكل ما فيه وما يعنيه(1).

المعنى اللغوي للثقافة

في اللسان العربي يتصل تاريخ الفعل (ثَقَفَ) بلغة العرب قبل الإسلام، ولا يخلو معجم من معاجم اللغة العربية من الأصل (ثَقَفَ)، الذي يعني الحذق والفهم عند الخليل بن أحمد صاحب (العين) أو الحذق بالصناعة وسرعة الفهم والتلقين عند ابن دريد(2) والثقاف الخصام، وآله من خشب تسوى بها الرماح (وثقف الرمح) قوَّمه وسوَّاه وثاقفَ مثاقفةً وثقافاً) لاعبه بالسلاح و(ثاقفه مثاقفه) غالبه فغلبه(3). ويشكل القرآن الكريم مصدر معنى (الثقافة) وهو الظفر بالشيء بعد البحث والتفتيش عنه، كما جاء في الآية الكريمة (واقتلوهم حيث ثقفتموهم) خلاصة القول إن كلمة ثقافة تعني لغوياً الحذق والفطنة والخفة وتسوية الاعوجاج وتقويمه، والخصام والمغالبة، والملاعبة بالسيف والرمح، وسرعة الفهم والتعلم والمهارة.

أما المعنى اللغوي للثقافة في الفكر الغربي فإن لفظة (culture) تفيد على وفق معجم أوكسفورد عدة معان أهمها(4).

1 . معنى العبادة والتبجيل والتقديس والتعظيم والتأليه للإله إن لشخص أو لشيء.

2 . زراعة أو تربية إن تنشئة نبات أو زرع أو كائنات حية مثل السمك أو النحل.

3 . حراثة الأرض أو التربة أو فلاحتها أو تهذيبها أو إدارتها.

4 . ترويض أو تدريب أو تأهيل الجسم البشري.

5 . تربية وتنمية وتهذيب العقول أو الأفكار أو القدرات العقلية أو الذكاء أو الذاكرة أو القدرات أو السلوك والأساليب والأنماط المتعلقة بالعادات والمواقف.

6 . تستخدم الكلمة لتفيد معنى التحسين، والإصلاح، والتطوير، والتنمية، والتجميل والتهذيب والتعليم والتربية والترويض.

وفي الموسوعة الفرنسية لاروس (larouss) يقصد بالثقافة (فعل التربية وتكريس الفعالية، وهي تهدف إلى تطوير وإغناء مختلف الكفاءات الروحية من خلال التدريبات العقلية)(5).

ولو قارنا بين معنى كلمة (ثقافة) العربية ومعنى كلمة (culture) الغربية لوجدنا أن كلاً منهما يرتبط من حيث الأصل والجذر بأمور حسية، فقد ظهرت لفظة (ثقافة) العربية مرتبطة بالقوس والرمح والسيف والزراعة، وظهرت كلمة (culture) الغربية بالزراعة والاستنبات وتربية الحيوان، وقد امتدت اللفظتان بعد ذلك إلى مفهوم تربية الإنسان وتهذيب عقله وقدراته(6).

ظهور المعنى الاصطلاحي للثقافة

مما لاشك فيه أن الكلمة تتحول إلى مصطلح عندما تصل الفكرة إلى أرقى مراحل التذهين ويصبح المصطلح مرتبطاً بنشاط الإنسان حيث يجعل للمعارف والأفكار قيماً اجتماعية بسبب استخدام هذا المصطلح في مجتمع معين استخداماً يعكس ما ينطوي عليه من مضامين ومدلولات اصطلح عليها أهل المجتمع(7).

وهذا ينطبق على فكرة الثقافة الحديثة التي أفرزتها أوربا كثمرة في عصر النهضة خلال القرن

السادس عشر حيث أدى ازدهار الفكر والأدب والفن إلى استعادة الكلمة اللاتينية (culture) من الزراعة والعناية بالأرض إلى التعبير عن الواقع الاجتماعي وعطاء الفكر. وعندئذ نشأ مفهوم الثقافة الذي تطور ونما مع نشوء وتقدم علوم: الإنسان (الأنثربولوجيا) والأقوام (الأنترلوجيا) والنفس (السيكولوجيا) والاجتماع (السوسيولوجيا) فأصبح أكثر تحديداً.

وقد بدأ العرب باستخدام مفهوم الثقافة بمدلوله هذا في أواخر القرن التاسع عشر وكان استخدامه قليلاً لشيوع كلمات أخرى مثل التربية والمعارف، وقد ظهرت كلمة المثقفين في كتابات الشيخ محمد عبده في العدد الأول من جريدة (العروة الوثقى) 1884م ثم بدأ المعنى الاجتماعي لكلمة (ثقافة) يظهر في كتابات (قاسم أمين)(8).

تعريف الثقافة

عرفت الثقافة بالعديد من التعريفات التي توسع بعضها ليميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية وضاق البعض الآخر ليقتصر على النتاجات الرفيعة في مجالات الأدب والفن، وكما سنلاحظ من خلال استعراضنا لعدد من التعريفات الخاصة بالثقافة:

فهناك من عرف الثقافة كخاصية للإنسان تميزه عن الكائنات الأخرى، فالثقافة هنا (كل ما يضيفه الإنسان إلى الطبيعة أو ما يجده فيها)(9) وهذا معنى واسع إلى أقصى حد لأنه يشير إلى صفة رئيسة تميز الإنسان كنوع عن الحيوان، ويحمل هذا التعريف معنى التكيف ويشير إلى تدخل الإنسان في تعديل الطبيعة أو تحويرها بإضافة عناصر بشرية على الوجود الطبيعي وإدخال أشياء اجتماعية لم تكن موجودة في الطبيعة، فكل إضافة إنسانية على الوجود الفيزيقي أو العالم الطبيعي هي ثقافة(10).

شهد العام (1871م) تقديم أول تعريف انثربولوجي للثقافة تضمنه كتاب (الثقافة البدائية) للعالم أدوارد تايلور حيث قال:

(الثقافة بالمعنى الأنثرجرافي الواسع هي ذلك الكل المعقد الذي يتضمن المعرفة، والعقيدة، والفن، والقانون، والعادة، وكل المقومات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع(11). أما لسلي وايت فقد عرف الثقافة بأنها تنظيم لأنماط السلوك والأدوات والأفكار والمشاعر التي تعتمد على استخدام الرموز، وبسبب هذه السمة الرمزية تنتقل الثقافة بسهوله وبسرعة من كائن إنساني إلى كائن إنساني آخر. ولذلك يقول وايت (إن الثقافة عملية رمزية مستمرة، تراكمية وتقدمية)(12). وفي ضوء تعريف لينتون تكون الثقافة (تنظيم للسلوك المكتسب ولنتائج ذلك السلوك، يشترك في مكوناتها الجزئية أفراد مجتمع معين، وتنتقل عن طريق هؤلاء الأفراد)(13).

إن التعاريف الأنثروبولوجية لكلمة ثقافة كثيرة جداً وقد صنف عالما الأنثربولوجيا كروبير وكلوكهون قبل أكثر من ثلاثة عقود ما يزيد عن 100 تعريف للثقافة وقدم هذان العالمان صيغة تأليفية في محاولة لتحديد مفهوم للثقافة حيث عرفاها (جميع مخططات الحياة التي تكونت على مدى التاريخ بما في ذلك المخططات الضمنية والصريحة والعقلية واللاعقلية وغير العقلية وهي توجد في أي وقت كموجهات لسلوك الناس عند الحاجة)(14).

من خلال استعراضنا لهذه التعريفات التي تتشابه إلى حد كبير فيما بينها نستطيع أن نتبين أهم مميزات الثقافة:

1 ـ الصفة التعليمية للثقافة، حيث تظهر التعريفات أن عناصر الثقافة أمور يكتسبها الإنسان بالتعلم من المجتمع الذي يعيش فيه، فالثقافة سلوك متعلم يتخذ شكل عادات جماعية تُكتسَبُ اجتماعياً (15) ويتم القدر الأكبر من هذا التعليم من خلال أفراد الجماعة الذين تعلموا سلوكهم الثقافي من الآخرين. فالثقافة إذن تربط بين الجيل السابق الذي منه كبار السن وبين الأجيال التي لم تولد بعد التي سوف ينتقل إليها القدر الأكبر من هذا السلوك المتعلم. ورغم أن الثقافة تنتقل عبر الأجيال إلا أنها لا تنتقل عن طريق الوراثة كالخصائص السلالية(16).

2 ـ إن الثقافة تنتقل من إنسان إلى إنسان ومن جيل إلى جيل، فالإنسان يبني فوق ما بنته الأجيال السابقة، فالثقافة هي تراكم الأفكار والقيم والأشياء، أي أنها التراث الذي يكتسبه الإنسان من الأجيال السابقة فتأخذ صفة الاستمرار وهي خاصية نابعة من تصور الثقافة على أنها التراث الاجتماعي الذي يرثه أعضاء المجتمع من الأجيال السابقة، وعلى هذا فالثقافة تنشأ وتتطور عن طريق الاتصال الإنساني بين الأفراد وتتكون الثقافة من مجموع الاتصالات هذه ومن النتائج المادية لها. ولا شك أن الوسيلة الرئيسية للنقل الثقافي هي اللغة فهي أداة حفظ وتوصيل في أي مجتمع، وأي خلل في اللغة يعني اهتزازاً في الإدراك والوعي أو في مجمل التكوين الروحي (17).

3 ـ أن لكل مجتمع إنساني ثقافته المميزة أو كما يقول كلاكهون (إن ثقافة مجتمع من المجتمعات هي نسق تاريخي المنشأ يضم مخططات الحياة الصريحة والضمنية ويشترك فيه جميع أفراد الجماعة أو أفراد قطاع خاص معين)(18) فالثقافة شأنها شأن الفرد تمثل نمطاً متسقاً إلى حد ما من الفكر والسلوك فتوجد داخل كل ثقافة بعض الأهداف المميزة التي لا تشترك فيها مع أنماط المجتمعات الأخرى ويحاول كل شعب في تحقيقه لهذه الأهداف أن يركز تجربته وخبرته الخاصة ويبلورها اكثر فأكثر(19).

إن الثقافة تشتمل على الجوانب المادية وغير المادية وهذا أدى إلى التباس في مفهوم الثقافة وتقاطعه مع مفهومي الحضارة والمدنية، فنجد أن البعض أخذ ينظر للثقافة بكونها تُشَكِّل الجانب الروحي أو المعنوي والذهني، والحضارة تمس جوانب الحياة ووسائلها المادية ويذهب د. محمد رياض إلى القول بأن الحضارة هي (أكثر المصطلحات شمولاً لما يقصده الدارسون للمجتمعات الإنسانية في شتى صورها) بينما يقتصر مفهوم الثقافة على (نوعية حضارية معينة) في حين يصف المدنية بأنها (مرحلة معينة زاهرة من مراحل الحضارة) وهي بذلك ليست حقيقة حضارية دائمة)(20).

بينما يرى أبو خلدون ساطع الحصري أن مفهوم الحضارة يتصل بمفهوم الثقافة اتصالاً وثيقاً غير أنه بطبيعته أوسع نطاقاً وأكثر شمولاً لأن الثقافة تنحصر بالأمور الذهنية والمعنوية وحدها في حين أن الحضارة تشتمل على الأمور المادية والوسائل المادية. ولهذا السبب تجد الحضارة تكون بطبيعتها قابلة للانتقال من أمة إلى أخرى بسهولة وقابلة للانتشار بين الأمم، وأما الثقافة فتبقى خاصة بكل أمة على حدة(21)،

إن هذا التداخل والتشابك بين مفهومي الثقافة والحضارة والاختلافات بين المفكرين والباحثين حول

الخطوط الفاصلة بينهما، جعل بعضهم يركز على الجانب المعنوي للثقافة فقدموا لها تعريفات تنطلق من زاوية نظرية القيم، حيث تلعب منظومة القيم دوراً مهماً في ثقافة أي مجتمع لأن الوحدة الاجتماعية تقوم على أساس وحدة القيم الكامنة في وعي الأفراد التي تتشكل متكاملة في صورة عقائد إيمانية. فالقيم هي الجانب المعنوي في السلوك الإنساني وهي تشكل مضمون الثقافة ومحتواها، والثقافة هي التعبير الحي عن القيم والعناصر الثقافية مثل الاتجاهات والعادات والسلوك هي طبقات الوجود الاجتماعي(22).

وفي هذا السياق يمكن إيراد تعريف (ببتر فارب) الذي ينطلق من هذه الزاوية في تعريفه للثقافة فهي المخطط الأساسي الذي يضعه المجتمع للسلوك الإنساني موضحاً ما يجب عمله وما يحسن عمله وما يمكن عمله وما يجب أن لا يعمل)(23).

وقد ذهب البعض إلى تحديد أضيق لمعنى الثقافة فهي (الإنتاج الفكري الرفيع)(24). وتم التركيز في هذا الإطار على الإنتاج الفكري في مجال الأدب والفن والفلسفة. لذلك فإن مجيء الثورة الصناعية واستخدامها للنظريات العلمية في الصناعة أدت إلى ظهور مصطلح (الثقافتين)، الثقافة العلمية والثقافة الأدبية أو الإنسانيات، وغدا الجدل قائماً حول أولوية أي منهما، حيث يرى أصحاب النظرية العلمية أن يحتل العلم المكانة الأولى، ويرد أصحاب النظرية الأدبية بالضد من ذلك، في حين أن الحواجز بين الثقافة والمعرفة واهية لأن هذه المدلولات متنافذة فيما بينها فالعلم وحده لا يصنع ثقافة والمعرفة وحدها لا تصلح معياراً للثقافة، ولابد من التوظيف المنسجم للعلم و(معطياته) والمعرفة (وتراكمها) في سياق منسجم، فالعلم ليس المحرك الأول للتغير الاجتماعي، فالقيم الثقافية هي التي تحدد الفكر العلمي والإبداع والابتكار ولا يمكن شراء ولا نقل هذه المخرجات دون أن تتوفر المدخلات الثقافية التي تمكن من الفهم والهضم والإضافة في القيم الذاتية للمنقولات لذلك فإن أحسن تعريف كتب عن التنمية هي (العلم حين يصبح ثقافة) (25).

من هنا نلاحظ بأن الاتجاه الحديث في تعريف الثقافة أخذ يركز على أبعادها المختلفة أي التركيز على البعدين المادي والمعنوي للثقافة باعتبارها نتاج المجتمع المادي والمعنوي. وهذا المفهوم للثقافة حددته منظمة الثقافة والتربية والعلوم التابعة للأمم المتحدة (اليونسكو) من خلال إعلان مكسيكو في 1982 {إن الثقافة بمعناها الواسع، يمكن أن ينظر إليها اليوم على أنها جميع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميز مجتمعاً بعينه أو فئة اجتماعية بعينها وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات}(26).

الثقافة العربية

لاحظنا من خلال استعراضنا لمفهوم الثقافة استحالة وجود ثقافة بدون إطار قومي أو طابع قومي أو وطني، حيث أن البصمات الحياتية والذهنية لكل شعب من الشعوب ترتسم على ثقافته بشكل مباشر وتمنحها أبعادها المتميزة. إذن مفهوم الثقافة لا يمكن أخذه بشكل مطلق وبدون تحديد ولا يجوز الانسياق وراء تحديات الأبحاث الأنثروبولوجية الغربية التي تستقي مفاهيمها وتصوراتها من دراسة المجتمع الغربي، ولا يجوز وضعها على مستوى واحد مع

مستوى المجتمع العربي، سواء كان ذلك في الماضي أو في الحاضر، ولابد من تحديد مفهوم الثقافة من داخل الوطن العربي ذاته(27).

فالثقافة القومية الحقيقية هي الثقافة النابعة من عمق المجتمع وتؤثر تأثيراً واضحاً في أفعال وسلوك أعضاء المجتمع. فالثقافة القومية بشكل عام والثقافة العربية بشكل خاص هي وليدة توتر ذاتي وخارجي بين مجموع أفراد الأمة في حاضرها وفي مختلف مستوياتها الاجتماعية، توتر إيجابي ينتج عنه تجديد القيم، وهي بذلك ذات ناحيتين: فمن ناحية مرآة تعكس صنوفاً من الواقع في شتى صوره، لأنها مجموعة قيم ونظم وإدراكات موروثة، وهذه الناحية نقطة البدء وأساس الارتباط بمعالم يتوجه بها الوعي، والناحية الأخرى التجاوز الدائم للواقع في سبيل التعالي عليه(28).

فنحن لا نستطيع أن نتكلم عن ثقافة عربية خارج إطار هموم الأمة العربية وقضاياها المصيرية وشخصيتها الحضارية حتى فيما يتعلق بتحديد مفهوم الثقافة الذي ينطلق من داخل المجتمع العربي، فعلى الرغم من حداثة هذا المفهوم بالنسبة للفكر العربي إلا أنه يتميز بتلك العلاقة العضوية واللغوية والاشتقاقية بين كلمة ثقافة وكلمة مثقف وهي علاقة لا نجدها في اللغات الأوربية(29).

إن الثقافة العربية الذاتية ليست مجرد استعادة صور الماضي والارتباط بحبله بل هي فوق هذا، دمج الماضي بالواقع العربي وبالتجربة العالمية المعاصرة وبرؤى المستقبل، فالثقافة العربية ليست مجرد اكتشاف لثقافة طمستها عصور التخلف، بل هي وقبل كل شيء، بناء ذو أربعة أعمده، التراث، والواقع العربي، والواقع العالمي، والمستقبل العربي والعالمي(30).

إن الثقافة الأصيلة هي تلك الثقافة الذاتية القادرة على الاستقلال دون أن يعني ذلك الانعزال عن الثقافات الأخرى، والحفاظ على الهوية الثقافية ليس مطلباً قومياً فحسب بل هو مطلب تنموي يتصل بتوفير الشروط السليمة اللازمة للتنمية عامة بما في ذلك التنمية الاقتصادية(31) لأن الثقافة بمعناها الواسع بُعْدٌ أساسي في عملية التنمية باعتبار أهمية الوعي الجماعي والفردي في استيعاب العملية تصوراً، وفي مساندتها ممارسة وأبدعاً.

وتلعب اللغة العربية دوراً كبيراً في تحديد مفهوم الثقافة العربية وتأخذ موقعاً بارزاً في التراث الفكري والروحي والحضاري للأمة العربية ليس في الماضي فحسب، بل تأخذ مكانتها في التعبير عن حيويتها في هذا العصر أمام معطيات التفاعل مع الثقافات الأخرى، فاللغة العربية أهم عنصر من العناصر المكونة للثقافة العربية وتلعب دوراً بارزاً في توحيد الانتماء الجماعي حيث حققت انتساباً شاملاً من الخليج إلى المحيط(32).

للثقافة العربية كما لكل ثقافة، محور رئيسي يدور حوله التفكير هو العمود الفقري للمثل العليا التي يحترمها الناس ويتمسكون بها، وهو ما يسمى مرجع القيم، ويعد الإسلام هو مرجع القيم الرئيس للثقافة العربية.

للثقافة تأثيرها الفاعل في المشروع الحضاري القومي العربي فالوطن العربي الممتد من المحيط إلى الخليج لم يكن على الدوام موحداً سياسياً أو متكاملاً اقتصاديا ولكنه ظل دائماً موحداً روحياً ووجدانياً

ولغوياً ووحدة الروح والوجدان تخلقها الثقافة وتعمقها وترتقي بها(33).

وتشكل الثقافة العربية عنصراً مهماً من عناصر بعث الشخصية القومية، فهي الصناعة الثقيلة والحقه في المجتمع، فالثقافة العربية وحدها الكفيلة بتحقيق هذا الهدف الذي يتمثل في بناء الإنسان وتأصيل شخصيته وإحياء قيمه وضبط سلوكه.

وللثقافة وظيفة تاريخية هي وظيفة التوحيد المعنوي والروحي والعقلي. إنها وظيفة الارتفاع بالوطن العربي من مجرد رقعة جغرافية إلى وعاء للأمة لا تكون إلا به ولا يكون إلا بها.

ومن هنا فإن وظيفتها هي هويتها نفسها، لا بل ماهيتها نفسها. صحيح أن هناك مقومات عديدة وأساسية للوحدة العربية مثل اللغة والدين والماضي المشترك ولكن هذه جميعاً عناصر في كل وليس هذا الكل شيئاً آخر غير الثقافة العربية(34).

إن هذا الدور التاريخي للثقافة العربية وضعها في صراع دائم فالتجزئة والتخلف والمؤامرات الأجنبية لا يمكن لها أن تستمر إلا إذا استسلم لها العقل العربي وفقدت الشخصية العربية القدرة على مواجهتها والتغلب عليها. وهذا العصر الذي يوصف بأنه عصر ثورة المعلومات والبث الفضائي يتهدد الثقافة العربية لا بوصفها منظومة معرفية بل مجموعة القيم والمعايير والسلوك والمرجعيات المولدة للمفاهيم داخل النظام المعرفي(35) فهو يتوجه إلى الثقافة العربية من خلال تعطيل فاعلية العقل وتكييف المنطق والقيم وتوجيه الخيال وتنميط الذوق وقولبة السلوك(35) والغاية تفكيك الشخصية العربية وطمس هويتها العريقة بمفعول فلسفات وقيم دخيلة تحاول النيل من أصالتها وقدرتها على مقاومة التحديات المصيرية وتيئيسها للاستسلام للتبعية والتخلف. من هنا نجد أن دور الثقافة العربية لا يرتبط فقط بمهمة الارتفاع بالمستوى العربي بل بالحفاظ على جوهر الوجود العربي نفسه.

المصادر

1 ـ (1) (26) د. محمد الرميحي، واقع الثقافة ومستقبلها في أقطار الخليج العربي، مجلة المستقبل العربي، السنة الخامسة، العدد 49، (آذار 1983)، ص 44، ص .45

2 ـ (2) ابن سيده، المخصص، ج 1، دار الآفاق الجديدة، بيروت السفر الثاني، ص 113، السفر الثالث ص 33 ـ 38.

3 ـ (3) محمد فريد وجدي، (دائرة معارف القرن العشرين)، المجلد الثاني، ط 3، دار المعرفة، بيروت 1971، ص 757.

4 ـ (4) (5) (7) نقلا عن د. محمد فريد حجاب، مفهوم الثقافة في الفكر الغربي، وتطوره وأبعاده، دراسة في نظرية القيم، مجلة شؤون اجتماعية، العدد الخامس والعشرون، السنة السابعة، 1990، ص 157 ـ .158

5 ـ (6) نقلاً عن د. خلدون الحكيم، الثقافة العلمية الجماهيرية، دورية الدراسات الإعلامية العربية، ألسنة الثانية، العدد الثاني، 1982، ص .107

6 ـ (8) نديم مرعشلي، الصحاح في اللغة والعلوم، ط1، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974، التقديم والمقدمة ص أ ـ ك.

7 . (9) د. فؤاد زكريا، الثقافة والاعتماد على الذات، المعهد العربي للتخطيط، دار الشباب للنشر والترجمة، 1988، ص 15 . 16.

8 . (10) د. قبادي محمد إسماعيل، علم الاجتماع الثقافي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1977، ص 15.

9 . (11) Horton and hunt, sociology, London, 1982, p48.

10 . (12) (15) د. وهيب سمعان، الثقافة والتربية في العصور القديمة،دار المعارف، القاهرة، 1961، ص 13 . 14.

11 . (13) linton, the, culture baground of personality. P21.

12 . (14) (16) (18) (19) راف ل. بيلر، هاري هو يجر، مقدمة في الأنثربولوجيا العامة، ج1 ترجمة محمد الجوهري، دار نهضة مصر، القاهرة، 1976، ص 139، ص 162.

13 . (17) حيدر إبراهيم علي، أثر العمالة الأجنبية على الثقافة العربية، مجلة المستقبل العربي، العدد(50)، (السنة 5)، (نيسان 1983)، ص 108.

14 . (20) د. محمد رياض، الإنسان، دراسة في النوع والحضارة، ط2، دار النهضة، بيروت، 1974، ص 175.

15 . (21) (22) أبو خلدون ساطع الحصري، آراء وأحاديث في العلم والأخلاق والثقافة، الأعمال القومية لساطع الحصري(6)، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1985، ص 42، ص 53 . 54.

16 . (23) ببتر فارب، بنو الإنسان، تعريب زهير الكرمي، سلسلة عالم المعرفة (17)، الكويت 1983، ص 233.

17 . (24) ابن سيف يوسف، ندوة المستقبل العربي، الأقباط والقومية العربية، مجلة المستقبل العربي، السنة 4، العدد 33، 1981، ص 178.

18 . (25) المهدي المنجرة، الالتحام بين العلم والثقافة مفتاح القرن الحادي والعشرين، مجلة المستقبل العربي، العدد 136، (6/ 1996) وص 17.

19 . (27) (29) (34) (36) د. محمد عابد الجابري، نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992، ص 68، ص 26، ص 92.

20 . (28) د. محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، ص 118.

21 . (30) د. عبد الله عبد الدايم، المسألة الثقافية بين الأصالة والمعاصرة، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، 1987، ص 690.

22 . (31) مجموعة باحثين، المثقف في الوطن العربي، ط2، بيروت، 1992، ص 11.

23 . (32) محمد الذوادي، في محددات الهوية الجماعية وإشكالياتها، مجلة المستقبل العربي، العدد 217، 1997/3، ص 32.

24 . (33) مجلة المستقبل العربي، العدد 83، 1/ 1986، ص 32.

25 . (35) مؤيد عزيز، رؤى نهاية القرن تحديات الثقافة العربية، مجلة الموقف الثقافي، العدد 7، 1997، ص 147.

38

اللسان العربي والفرانكفونية وجراحنا القديمة

د. خالد محيي الدين البرادعي

.1.

لؤلؤة جون شتاينبك التي عثر عليها أحد الصيادين في جوف محارة، حاصرت صاحبها المسكين أياماً بلياليها، وهو محاط بالقراصنة والصيادين الأقوى، حتى فكر بالانتحار. لكنه تذكر أن اللؤلؤة لعنة. فقذفها في البحر واستراح. وعاد إلى فقره، ذلك هو محور قصة شتاينبك.

لكن اللؤلؤة ظلت لؤلؤة محتفظة بندرتها وقيمتها العالية وإن انفصلت عن كيان صاحبها. أمّا اللسان العربي المبين لؤلؤة الوجود العربي؛

التي يحاصرها القراصنة والمستعمرون والمستكبرون منذ عمق التاريخ، فلا يمكن قذفها إلى البحر على شاكلة لؤلؤة جون شتاينبك، لأنها جزء من الوجود العربي، وهي بصمة الإنسان العربي وهويته، وتشكل نسيجه الحضاري وعمقه المعرفي، وارتبطت به عبر مسيرته، تطوراً أو تخلفاً، إشراقاً أو انحساراً. وهذا ما آلم ويؤلم حاملي ألوية الحصار، والذين افتنوا في ابتكار ألوان الأسلحة للقضاء على الوجود العربي بدءاً من لسانه، اللؤلؤة التي تخلقت معه ومازالت تتوهج عبر ألوف السنين.

ويؤلم رافعي ألوية الحصار أن ينهض رجل من بين جلدتهم من مستوى "ماسينيون" فيتحدث عن اللسان العربي بلغة العاشق الواجد الموله، فيراه: أقدر اللغات على التطور والبقاء، وأطوعها في التعبير، وأعذبها فصاحة ونطقاً، وأكثر اللغات الإنسانية قدرة على الاستيعاب مما أتاح لهذا اللسان أن يحيا مع العرب ألوف السنين، بدون أن ينقطع جيل عن جيل بحكم الأساس الأصولي الذي ينقل تراث السابقين إلى اللاحقين. ولم يبق عالم لغوي أجنبي ـ محايد ـ لم يطنب في وصف اللغة العربية ويعدد مآثرها، ويذكر أسباب استمرارها.

والعرب يعلمون ذلك، ويبلغ تعلقهم بلسانهم العربي حدود الفتنة، وتجاوز المحسوس. فرأوا أن اللسان العربي لغة الله والملائكة وأهل الجنة. واشتط بعض المؤرخين العرب في تأريخ اللسان العربي إلى أن عثروا على شعر نسبوه إلى أول إنسان خلقه الله على هذه الأرض. وفي تراثنا أشعار منسوبة إلى آدم باللغة العربية. وهذا شطط ينتمي إلى الخرافات طبعاً. لكن دافعه حب اللسان وتعلقهم به، واحترامه. ويكفي أن يكون كتاب العين بمجلداته الضخمة للخليل بن أحمد الفراهيدي أول قاموس من نوعه في تاريخ الدنيا.

وجاء زكي الأرسوزي المفكر ليطور نظرية ابن جني حول أصول اللسان العربي. ليرى في كتابه المهم: عبقرية الأمة العربية في لسانها، أن ألفاظ اللسان العربي مشتقة من أصوات المظاهر الطبيعية. كالهدير. والخرير. والحفيف. وهذا حديث طويل يحتاج إلى أكثر من المجلدات التي كتبها ابن جني والأرسوزي معاً.

* * *

الذين حاصروا العرب منذ تكون العرب في إطار قومي بعد الإسلام. اكتشفوا أن وجود العربي مرتبط بلغته، وأن اللسان كأساس لإنهاء الوجود العربي برمته، جاءت تتويجاً علمياً منظماً بعد قراءة التاريخ. وبعد أن عرف هؤلاء أن الوطن العربي مزود بقابلية عجيبة للهضم والتفاعل والامتصاص والتذويب، وقادر على تمثل كل ما يهضمه من الروافد الحضارية، ومن المحاولات الشريرة حتى الضربات الموجعة التي توجه إلى الجسد العربي في فترات الراحة والاسترخاء.

وعرف هؤلاء أن العرب هوجموا عبر تاريخهم من ثلاث جهات، الشمال والشرق والغرب وعلى امتداد عصور بكاملها، لكنهم ظلوا عرباً وكأن شيئاً لم يكن. وكأن كل ما أحاط بهم من الغزو والحرائق ومحاولات التذويب والاقتلاع، لم تفعل أكثر من تفرقة الصفوف ـ تلك الآفة التي رافقت العرب مع لسانهم ـ وكانت سلاحاً مضاداً يستخدمه الغزاة والقراصنة والسفاحون عبر موجات زحفهم على هذا الكيان العربي، الذي كان

ينهض مجدداً بعد كل ضربة أو كارثة زحف ليستأنف وجوده وإسهامه في صنع الحضارة الإنسانية، كما ينهض طائر العنقاء من رماده بعد كل حريق.

أليس من نافلة القول والكتابة، تكرار أجناس الهجمات الشرسة التي تزودت بكل عوامل التذويب والتي زحفت على الكيان العربي؟ أجل. لكن الإشارة إلى بعضها يتلاءم مع طبيعة هذا الحدث.

السلاجقة هاجموا العرب، وصنعوا لهم مُلكاً امتد من شرقي العراق إلى أواسط الشام. ومعهم لغتهم التي نشروها في الدوائر وعلى المنابر وفي الأسواق، لكن العرب امتصوا الصدمة وذوبوا السلاجقة، واندثرت لغتهم وإلى الأبد، وتحولوا إلى بقايا متناثرة ذابت في الكيان العربي حتى أمحت.

والبويهيون هاجموا العرب، ومعهم لغتهم وسلاحهم، وحكموا أجزاء من الوطن العربي، وامتد تأثيرهم وأثرهم إلى وادي النيل بغية امتلاك الوطن العربي كله، لكنهم تفسخوا وذابوا أمام قدرة الجسم العربي على الامتصاص، ونهض العرب عرباً بلسانهم العربي المبين، والذين زحفوا من البويهيين تحولوا إلى خلايا في النسيج العربي.

والطولونيون غزو العرب، العراق والشام ومصر، ولم يكن مصيرهم ومصير لغتهم أفضل من السابقين واللاحقين من المحتلين.

والمغول، والتتار، اكتسحوا الوطن العربي بكامله تقريباً فقتلوا بوحشية لا مثيل لها، وهدموا، وأحرقوا الكتاب مستودع اللسان وحاضن المعرفة، وتمادوا في الإحراق والقتل والاكتساح حتى وصلوا إلى مصر، ورسمت بداية نهايتها في عين جالوت الشهيرة كموقع في التاريخ، وعندما لم يبق من آثارهم إلاَّ صور بشرية توحدت بالصورة العربية فيما بعد، لكنها تتكلم العربية التي حملها القرآن والشعر.

وجاء الصليبيون في تلك الغزوات الحاقدة المنظمة التي استمرت مائتين إلاَّ خمساً من السنين، حكموا خلالها سواحل الشام ومصر، وكانوا يتبارون في القتل ويتساجلون في الإبادة، وبلغ توغلهم بين العرب بعد إنشاء دويلاتهم أن بعض الحكام العرب كانوا يستنصرونهم على حكام آخرين من العرب، وعندما حُددت نهاية وجودهم بدءاً من حطين، وعاجلهم الذوبان، ذابت لغاتهم معهم لتنهض من جديد لغة الضاد، ومن أغرب المصادفات أن البقية الباقية من فلول الصليبيين رحلوا جماعات وقوافل في صحارى العرب، واستقر آخر رجل منهم في الجزيرة العربية وهم المعروفون بـ "عرب الصليبية" أو الصلب، أو الصلبة. ومازالوا يتناسلون ويحيون إلى الآن على أرض الجزيرة الطيبة. لكنهم فصحاء اللسان ببداوتهم وحضارتهم. وبمهنة الحدادة التي يحترفونها ـ على ذمة المؤرخين السعوديين المعاصرين ـ ولكنهم على امتداد القرنين لم يستطيعوا اقتلاع الإنسان العربي من أي جزء مارسوا سيادتهم عليه، لأن العربي مسلح بلسان لا يزول.

وعلى امتداد أربعمائة سنة ـ تقريباً ـ هي عمر الحكم العثماني في العالم والوطن العربي، حاول العثمانيون فرض اللغة التركية إلى جانب العربية أولاً، ثم حجبوا الوظائف عن العرب الذين لا يجيدون اللغة التركية، وبعد خلع السلطان عبد الحميد وحرائق العنصرية الطورانية حاول الأتراك حرق اللغة العربية عن طريق التتريك الإجباري ـ معتمدين نظرية مدحت باشا في دستوره الشهير ـ ونصبوا المشانق والخوازيق وحاولوا ـ اختراع تاريخ جديد للعالم، تكون اللغة

التركية فيه محور التعامل، وظهرت نظرية شمس اللغات التي هي اللغة التركية.

لكنهم ذهبوا بعد أن تاهت جحافلهم على أرض الشام وانخلعوا من التاريخ كالشوكة المسمومة وانهارت نظرية "شمس اللغات" أمام المد الجديد للإنسان العربي ولسانه المبين. كان هذا خلال الحرب العالمية الأولى، ودول الاستعمار كانت تراقب بعد أن درست الظاهرة بوعي وذكاء. ولكي لا ينهض الإنسان العربي قوياً موحداً معافى كطائر الخرافة من جديد. ركز مفكروها على تحييد الإنسان العربي عن لغته. وكان هذا الهجوم ممنهجاً، مغلفاً بالعلمية، مثقلاً بالحياد وحب المعرفة. لكن كيف؟

تتبع الجنرالات خطا الآثاريين والمكتشفين الذين انبثوا كالجراد في الأرض العربية من طنجة إلى البصرة، ومن حلب إلى عدن. يحصون عليهم أنفاسهم ويراقبون حركات أصابعهم، وتعاون الفريقان فريق العلماء المكتشفين وفريق الجنرالات المستعمرين على وضع تسميات ذات خصوصية للبؤر الحضارية المكتشفة على الأرض العربية، وأرفقوا تلك التسميات بخرائط تثبت انفصال الهنا عن الهناك. وانقطاع القديم عن الأكثر قدماً. فقرروا أن الفينيقيين الذين توطنوا غرب سورية "أمة" لها خصوصيتها الحضارية ولغتها الخاصة. علماً أن الفينيقيين قبيلة عربية خرجت من أرض "دلمون" البحرين. ومن ساحل عمان الشرقي.

وقرروا أن الفراعنة أبدعوا حضارة ما أبعدها عن العرب وعن العروبة وعن اللسان العربي المبين.

وقرر أن المغرب العربي ـ مراكش ـ الجزائر ـ تونس، ينتمي إلى حضارة بربرية والبربر لهم لغة خاصة هي الأمازيغية وأن العرب دمروا تلك الحضارة وفرضوا لسانهم بالعنف فتقلص البربر وانحسرت "الأمازيغية".

وقرروا أن العراق ملاذ لحضارات ـ ليست عربية ـ سومرية ـ بابلية ـ أكادية، وكانت علاقات هذه الحضارات مع العرب في "جزيرتهم" علاقات احتلال وصراع وعداء. لكنهم ليسوا شعباً واحداً على أي حال. ولكي يضمدوا أو يستروا هذه السورة العلمية المشينة وضعوا التساؤلات المريبة أمام الأصول العرقية والجغرافية التي تنتمي إليها تلك الحضارات. فجاء السوريون من بلاد الواق واق. والأكاديون من المريخ. والبابليون من العالم السفلي. لكنهم ليسوا من جنوبي الجزيرة العربية.

ولأن أوروبا بكاملها وأمريكا بجملة ولاياتها تريد أن تتخلص من اليهود الذين تحس حيالهم بالعار. وبعد أن طاردت أوروبا فلول اليهود عبر التاريخ المسيحي كله، بالكرابيج والحرائق والزفت والحجر وزيت الكاز. اخترع علماؤها نظرية عجيبة مفادها أن عرب فلسطين ليسوا عرباً. إنما هم مجموعة مغامرين بحريين هبطوا عليها من الشمال واستوطنوها. أمّا اليهود الذين اعتنقوا اليهودية ديناً في القرون المسيحية المتأخرة. سواء كانوا في روسيا أو في القوقاز أو في أواسط أوروبا فهم "أهل فلسطين الأصليون" هل فهم أحد عبقرية النظرية الغريبة؟

ولأن هذه الدعوات المزيفة والمبنية على أساس استعماري قوي يحكم العالم. استجاب لها بعض العرب، وتبنوها كمسلمات علمية. فنشأت في مصر جبهة مسلحة بالعلم والمعرفة والإعلام، تدعو إلى إحياء الحضارة الفرعونية والانفصال عن العرب. لكن الجبهة سقطت لأنها تفتقر إلى الأساس الحضاري الأول وهو اللغة. ولأن العربية هي اللسان الذي يدافعون به عن لسان مفقود، وعن حضارة دارسة.

سقطت دعوتهم في مكانها بعد محاولة ترقيعها بنظرية لاحقة. مفادها: إننا فراعنة نتكلم العربية، ولأن حالة من السخرية وقعت فيها الدعوة. سقطت وإلى الأبد.

أمّا الدعوة الفينيقية فلم تجد أمامها إلاَّ اللهجة "الزحلاوية" التي ادعى مؤسس الدعوة وكبير جنوده الذي علّمهم السحر سعيد عقل، أنها هي اللغة الفينيقية الأصلية خاصة عندما تكتب بالحرف اللاتيني. ولا نعرف كيف يسقط شاعر من مستوى سعيد عقل في هذه الحفرة؟ فينسى أن الكلمة التي تبدل إعراب حرف فيها لا تتحول إلى كلمة من لغة أخرى. وهل إذا كتبنا اسم سعيد عقل: سعيد عأل. يخرج من جلده العربي ويصبح مخلوقاً ينتمي إلى أمة أخرى؟ هذه المضحكات المبكيات رافقت الدعوات الشعوبية والإقليمية المشبوهة وكانت كفيلة بإسقاطها في مصر والعراق وبلاد الشام.

ولاحقت الدوائر الغربية المشبوهة في إحدى فتراتنا التاريخية المخلخلة حضارياً، لغتنا، ولساننا العربي المبين، بالاتهامات والصفات العجيبة. منها تخلّف اللغة العربية عن اللغات الحديثة وعدم قدرتها على استيعاب منجزات العصر، ومنها: أن اللغة العربية لغة للدين لا غير، لكنها لا تصلح لما وراء ذلك. ولماذا لا تفعلون مثلنا. عندما حاصرنا اللغة اللاتينية في الكنائس وصنعنا من فروعها ولهجاتها لغات لشعوب أوروبا؟

وقد أوغل المشبوهون الغربيون في تطبيق هذه النظرية فترجم المستر كوكس الإنكليزي مسرحيات شكسبير إلى اللهجة المصرية العامية. وحمدنا الله على أن شكسبير مات واستراح قبل أن يطلع على هذه المهزلة، ولم يسمع المستر كوكس ينادي هاملت: شرفت مصر يا بيه.

لكن المستر كوكس مات. ودعوة سعيد عقل لم يبق لها غير سعيد عقل نفسه. ومسرحيات شكسبير بقيت شامخة بلغتها الأصلية وبترجمتها العربية ذات اللسان المبين. ورحل أصحاب الدعوة الفرعونية ولم يتركوا أثراً.

لكن كل الدعاوي التي تسلحت بنظرية قصور اللغة العربية "وتخلفها: ساقطة لاغية أمام الوقائع التي تحققت في التاريخ وفي العصر الراهن. ففي العصر العباسي الذي شغل العرب بالنحو وجمع شوارد اللغة وصناعة المعاجم وتدوين اللغة وتسجيل آدابها، في تلك الفترة استطاعت اللغة العربية أن تمتص كل ما نقله العرب من علوم وآداب الأمم الأخرى. ولم يجد العرب أي إرباك خلال عملية انتقال اللغة العربية من لغة للعرب إلى لغة للعالم. واحتلت نفس الموقع الذي تحتله اللغة الإنكليزية في عصرنا. وما أظن أن واحداً من الأحياء اليوم يجادل في صحة هذا السرد التاريخي لموقع اللسان العربي في تلك الفترة.

وفي عصرنا الراهن قررت سورية بصفتها قلب العروبة ومرسخة الانتماء العربي، أن تدرِّس كافة العلوم في جامعة دمشق أولاً باللغة العربية. ثم في الجامعات اللاحقة، من آداب وعلوم، من الطب إلى الهندسة إلى الزراعة إلى الطيران إلى الفلسفة إلى التربية إلى الرياضيات إلى الصيدلة إلى الاقتصاد إلى العلوم السياسية. إلى كافة الأقسام العلمية التي تدرّس في جامعات العالم المتقدم. ولم نسمع أي عالم أو خبير أو هيئة علمية عالمية تعيب على الخريجين في جامعات سورية قدراتهم العلمية، أو تشكو من قصورهم العملي لأنهم هضموا المعرفة الإنسانية المعاصرة بـ "اللسان العربي" والمواقع العلمية التي يتبوّؤونها في أي مكان يذهبون إليه. هو الدليل على

قدرة اللسان العربي المبين، وتقدمه بين لغات الشعوب والأمم.

أمّا الواقعة الثالثة فتتلخص في الترجمة. ترجمة العلوم والآداب العالمية إلى اللسان العربي. فمنذ بدايات عصر النهضة في أوائل القرن التاسع عشر أحس العرب بضرورة الاطلاع على ما يدور في أرجاء الدنيا من حولهم. فنقلوا كل ما أنجزه العالم تقريباً قديماً وحديثاً في مجالات المعرفة. وتحوّل الكتاب المترجم إلى جزء من الحقول المعرفية للإنسان العربي، ولم نسمع من يقول أن اللغة العربية عجزت عن نقل المعرفة الإنسانية إلى العرب.

أذكر أن فيلسوف الفكر المعاصر الراحل زكي نجيب محمود قال لي بالحرف الواحد: لو قدّر لملفل أن يكتب روايته الكبيرة: موبي ديك، باللغة العربية، لما استطاع أن يكتبها أفضل مما ترجمها إحسان عباس. فقلت مستفهماً: هل تم هذا الإنجاز بفضل المترجم لمعرفته أسرار اللغة الإنكليزية؟ قال: هل نسيت عبقرية اللغة العربية التي ساعدت المترجم على نقل الرواية الكبيرة المعقدة اللغة والمصطلحات؟.

* * *

ولكي تتلاحق الضربات وتكثر الأكاذيب تحقيقاً لنظرية أحد الساسة الأوربيين: اكذب. اكذب. اكذب. مثنى وثلاث ورباع. فلابد أن يصدقوك في النهاية. اخترع أحدهم نظرية اللغات "السامية" وافترض أن لغات المنطقة: العربية والعبرية، والآرامية، والحبشية. تنتمي إلى لغة "مفقودة" لا يعرف عنها شيئاً واصطلح لها اسماً هو: اللغة السامية.

لكن هذا السويسري. كان يفكر بالأمر وفي ذهنه اللغة اللاتينية التي تفرعت لغات أوربا عنها. فأسقط النظرية على لغة موهومة. ولم يخطر على ذهنه أن اللغة العربية التي قاومت حالات الفناء والذوبان هي نفسها اللغة "السامية" التي يبحث عنها. لأن غناها بالمفردات والصفات وقابليتها المذهلة للاشتقاق والتوليد واستمرارها في التاريخ وقدرتها على الاستيعاب. كل تلك الخصائص حجبت عنها الإبادة والانقراض كما انقرضت لغات في أحقاب التاريخ.

ولأن العرب كانوا في حالة سبات لحظة اخترع السويسري هذه النظرية الساذجة صدقوه. وتبارى فريق من المؤرخين العرب إلى إثبات تلك النظرية فطفقوا يلهثون وراء الأدلة والشواهد ليكسبوا ثقة "العلمانية" الأوروبية، ويحصلوا على نياشين تشهد بـ "عبقريتهم" فصدقوا موافقين على أن النقوش المكتشفة على شواهد القبور في البلاد العربية والتي لا يرقى أقدمها إلى أبعد من الشعر الجاهلي الذي بهرنا وأسرنا هذه النقوش برأي "علمائنا" أو "قساتيذنا" هي الدليل الملموس على تكوّن اللسان العربي وبدايات تطور اللغة. وأن سذاجة هذه النقوش مقارنة وموافقة للغة العربية وهي في طور سذاجتها.

لنناقش هذه النظرية على مذهب الأعرابي الذي قال: إن البعرة تدل على البعير، وأثر السير يدل على المسير، فكيف بالسموات والأرض لا تدلان على اللطيف الخبير.

أولاً: الذين كتبوا تلك النقوش على الحجارة، وشواهد القبور ليسوا علماء كتابة بالضرورة، ولم نعلم أن رجالاً من مستوى الجاحظ، أو ابن قتيبة، أو الأصمعي، أو الخليل بن أحمد الفراهيدي. صنعوا شواهد قبور بعد الإسلام أو شاركوا في كتابتها. مما يدفعنا إلى الشك أولاً بالقدرة اللغوية ومدى المعرفة الكتابية لأولئك الذين كتبوا تلك النقوش، في عصرٍ جاهلي مبكر أو متأخر.

ثانياً: المعرفة العربية كانت حضارة شفاهية وهي

سابقة لعصر الكتابة بزمن لا يعرفه إلاّ الله. والدليل أن تسعين بالمائة من الشعراء الجاهليين الكبار ليست لهم معرفة بالكتابة، لا نقشاً ولا تدويناً.

ثالثاً: عندما نزل القرآن الكريم دوّنه كتبة الوحي بالتتابع عقب فترات نزوله. والذين دوّنوه كانوا علماء كتابة في ذلك العصر وهو آخر العصور الجاهلية. وهم بالاستدلال متطورون بمعرفة الكتابة إلى الأفق الأعلى في عصرهم. هؤلاء لم يكتبوا الكلمة كما تُلفظ. وألغوا الألف الممدودة في وسط الكلمة سواء كانت فعلاً أم اسماً، فكتبوا: مشارق الأرض ومغاربها: مشرق الأرض ومغربها، وكتبوا: باركناهم وأغرقناهم: بركناهم، وأغرقنهم. وكتبوا التاء المربوطة تاء مفتوحة مثل: كلمة ربك: كلمت ربك. وكتبوا: طائرهم: طئرهم. وكتبوا: الصالحات: الصلحت، وكتبوا كلمة: افتراه: افتره.

هذه نماذج من الكلمات التي ظلت في القرآن كما كتبها كتبة الوحي أول مرة حفاظاً على قداسة التنزيل. لكن هل نلفظها نحن كما هي مكتوبة في القرآن؟ ويتعقد الأمر أكثر بين الكتابة واللفظ عندما نعلم أن التنزيل العظيم كتب بدون نقاط. وسأقوم بنقل آية واحدة من القرآن قبل ضبط حروفه وشكله وتنقيطه في العصر الأموي: ﴿مال تقوم ارايتم ان كنت على بينه من ربي وانني رحمه من عنده فعمت عليكم انكرتموها وانتم كارهون﴾. هكذا دوّن كتبة الوحي القرآن الكريم لحظات نزوله. ولم يتبين شكل هذه الحروف ونوعها وحركاتها!" إلا في أواخر القرن الهجري الأول. والحجاج الثقفي هو صاحب الفضل في إحداث نقاط الحروف وحركات إعرابها. فهل يرى "علماؤنا" اللاهثون وراء أساتذتهم في أوروبا ليحصلوا على النياشين وشهادات الاعتراف، أن كتابة القرآن بالطريقة التي كُتب بها دليل على "سذاجة" لغة القرآن؟ إن الإجابة عن هذا السؤال بالتحديد، تلزمنا برفض الاستدلال بالنقوش على تاريخ اللغة. لأن النقوش كما رأينا دليل مضلل ومرشد أعمى.

وكيف لا يخطر على أذهان هؤلاء الطيبين هنا وهناك. أن الشعب الذي منح السيف. أو الناقة، أو الأسد، أو النار مئات الصفات لم يرتجلها ارتجالاً. بل أضافها إضافة وفق الحالات والمواقف على امتداد ألوف السنين؟

لكن هذه النظريات التي تسابق واضعوها لإضعاف ثقة العربي بلغته. وطواعية لسانه، ومخزونها المعرفي الهائل. حيناً بقصورها، وحيناً بقدمها وعدم قابليتها للتعامل مع معطيات العصر. وحيناً ثالثاً بغنائيتها واحتفاليتها. وأنها ليست لغة علم، وإن كانت لغة دين.

هذه النظريات اللاغية والمتهافتة تحولت بفعل الإلحاح والتكرار والاستلاب إلى طعم ابتلعه بعض أهلنا وأحبتنا في الجناح المغاربي من وطننا. وسأقول كيف:

- 2 -

عندما احتلت القوات الفرنسية الجزائر عام 1830، وفتحت عيونها الجائعة على ربيع الشمال الأفريقي ـ العربي تاريخاً وحضارة ولساناً وديناً ـ أسمت ذلك الغزو الاستعماري الكاسح: فتحاً. وحاولت إقناع العالم بأن الجزائر جزء من فرنسا. كما أحلت الدول الكبرى وهي: بريطانيا وفرنسا وروسيا فيما بعد وخلال الحرب العالمية الأولى. أحلت لنفسها توزيع المنطقة العربية برمتها غنائم حرب فيما بينها في مؤامرة سايكس بيكو الشهيرة. واقتسمت الوطن العربي على الخريطة أولاً بالأقلام الحمراء والزرقاء والبنيّة. وكأن الوطن العربي الثائر آنذاك والمستيقظ من كابوس

تركيا ذي القرون الأربعة. لا وجود لأناسه ولا لتاريخه ولا لحضارته ولا للغته. بحكم قانون القوة الذي ساد التاريخ الإنساني منذ بدء الخليقة حتى الآن.

ولأن العقلية الاستعمارية الفرنسية تعلم ربما أكثر من بقية الدوائر الاستعمارية الأخرى، قيمة اللغة العربية في عقول الجزائريين، وأن كافة عرب شمالي إفريقيا يربطون بين الإسلام ولغته ربطاً قداسياً. ولأنهم لا يستطيعون اختراق الوحدة اللسانية الروحية للإنسان الجزائري أولاً. قرروا عزل الإنسان عن لغته عبر سلاحين. السلاح الأول: تعميم اللغة الفرنسية بالقوة كلغة أولى تتلقاها الأجيال. واعتبار اللغة العربية لغة ثانية يمكن اختيارها اختياراً. وطبقت هذا المبدأ بالعنف كما هو معلوم. أمّا السلاح الثاني وهو الأخطر والأخبث. فتلخص في تجنيد فريق من العلماء الفرنسيين تحولوا إلى حاشية علمية للسلطة العسكرية الحاكمة في الجزائر. مهمتهم غسل أدمغة الجزائريين وتصوير اللسان العربي كمضاد للتطور ومعاكس للحضارة، ومخالف للعلم، وأن اللغة العربية لا تصلح لأكثر من الشعائر الدينية والشعر. أمّا لغة العلم فهي الفرنسية.

وكانت تعقد في فرنسا مؤتمرات علمية لتعليم كره اللغة العربية، وعدم قدرتها على هضم الحضارة الفرنسية، وتوصيل مبادئ الثورة الفرنسية إلى الجزائريين، وكانت الدولة تنفق على تلك المؤتمرات كمنجزات علمية تحتاج إليها فرنسا من أجل فرنسة الجزائر كما تنفق على جيوشها.

وكما قلنا آنفاً. بلع بعض الجزائريين هذا الطعم، وتحولوا إلى جنود في خدمة الاستعمار الفرنسي، يلهثون وراء الأكثر معرفة والأقوى نفوذاً، وكان الإحساس بالدونية الذي يلاحق المغلوبين والمهزومين والمستضعفين يسيرهم وراء الجبهة المستعمرة.

وكانوا كلما تقربوا من اللغة الفرنسية، اتسعت الهوة بينهم وبين اللسان العربي، ولأن اللسان جزء من النسيج الحضاري للإنسان، كان طبيعياً أن يبتعد هؤلاء المتفرنسون عن الأصول العربية. ومع امتداد الزمن أصبحوا أعداء لما يجهلون. والمجهول بالنسبة إليهم هو اللسان العربي المبين، بتاريخه وتراثه وحضارته ومنجزاته في أحقاب التاريخ.

في هذه المنطقة يقف الدكتور عبد الله الركيبي. ويبدع كتابه الهام: الفرانكفونية. ليكشف، ويضيء. ويعرف. ويحلل. بلغة العالم وأسلوب الأديب، وتخرج هذه الدراسة من مرحلة التعريف بكتاب إلى موقع التعرف الدقيق على خطورة ظاهرة. قد تكون من أخطر الظواهر التي تنخر كالداء في الجانب المغاربي من الوجود العربي.

يحدد الدكتور ركيبي معنى الفرانكفونية، والفرنسيين الذين اصطلحوا هذه التسمية، وكيف ظهرت إلى الوجود الجزائري بعد عام 1962 وهو عام الاستقلال الذي توج حرية الشعب الجزائري فوق دماء مليون شهيد، وكيف أن الذين روّجوا ظاهرة الفرانكفونية كانوا يعتمدون على الجزائريين المفرنسين الذين نسوا أصولهم القومية وانتماءهم الحضاري ولسان أمتهم. ليتحولوا إلى جبهة صنعها الاستعمار الفرنسي لكن من الشعب الجزائري نفسه هذه المرة وليس من صفوف العسكرية الفرنسية.

ويصل بنا الدكتور ركيبي إلى حدود القناعة بأن التحول اللغوي والاستلاب الحضاري والذاتي. أدى بهؤلاء المتفرنسين إلى خلع جلودهم والعمل على تعميق ظاهرة الاستعمار تحت شعار التقدم والحضارة

والتفوق على بقية فصائل الشعب العربي. وهذه الظاهرة حرب تفتيت داخلي، وتمزيق ذاتي يمارسه العربي على نفسه وهو في قعر داره.

ولم يغفل الدكتور ركيبي مقولة الجنرال ديغول الذي رفض أسلوب الاستعمار التقليدي المحقق بقوة السلاح، ولابد من آليات جديدة في التعامل مع الشعوب التي زرعت فرنسا فيها اللغة الفرنسية. وهذا يعني تحويل اللغة إلى أيديولوجية تحمل الفكر الاستعماري بكل قنواته السياسية والثقافية والحضارية بكامل الرضا والطواعية وبدون أي عنف، وهذا يكذب دعاوى الجزائريين الذين خلعوا جلودهم طوعاً وادعوا أن الغرض من تعميم اللغة الفرنسية توجه إنساني يعني الرقي والانفتاح على الغرب.

ويعرج الدكتور ركيبي على كشف الأقنعة عن الأحزاب التي تشكلت في أقطار المغرب خلف شعارات الوحدة العربية، ورأى فشلها من خلال تكوينها في ظل التوجه الاستعماري نفسه. لأن اللغة والثقافة والانتماء لمؤسسي هذه الأحزاب فرنسية بأصولها وبعيدة عن تطلعات الإنسان العربي. وكأن الفرانكفونية بدأت تحقق الأهداف السياسية المستترة وراء الثقافة. أو خلف القناع المعرفي بعد خروج فرنسا من الجزائر بزمن طويل.

وعندما تحدث عن الأدب المغاربي وهو يرفض هذا المصطلح، رأى أن الأدب القصصي والروائي والشعري والمسرحي والنقدي الذي كتبه عرب المغرب باللغة الفرنسية هو أدب إقليمي معزول. لأنه بعيد عن الشمولية القومية التي تكونت ضمنها آداب عرب المشرق. وبعيد عن الأدب الأوربي بحكم اغتراب جذوره وإن كتب باللغة الفرنسية. واستشهد بأسماء لكُتّاب مغاربة وأشار إلى نصوصهم. وكيف أن كتاباتهم جاءت تعبيراً عن اغترابهم الطوعي. وتطلعهم إلى أقطار أوروبا لمحاولة تهديم كل الجسور بينهم وبين عرب المشرق، وهذا ما كانت ترمي إليه الفرنكفونية كإيديولوجيا.

والمؤلف يرى الرأي الذي نراه هنا في الشام حول علاقة اللغة بتفكير صاحبها. ويرى أن اللغة هي الهوية، وهي نسيج الإنسان المعرفي وبصمته في الوجود. ويستشهد المؤلف بكاتب ياسين الذي تحول جهله باللغة العربية إلى دفاع مستميت عن الحضارة الفرنسية التي يكتب ويعبر بلغتها. إلى أن اعتبر العروبة خرافة. وأن اللغة العربية الكلاسيكية يجب أن تموت كما ماتت اللغة اللاتينية.

وليست الدعوة إلى الكتابة باللهجات الدارجة في الأقطار المغاربية إلا ثمرة ناضجة من الشجرة الفرنكفونية التي غذتها فرنسا واستساغها أهلنا - أو بعضهم - في الجناح المغاربي.

وحديث الدكتور ركيبي عن التعريب حديث موجع مفجع. لأننا هنا في الشام لا نعرفه من الداخل. وكان مفاجئاً لنا فعلاً. فحملة التعريب التي من شأنها إنقاذ عرب الجزائر من الازدواجية ومن الاغتراب اللغوي لم تكن جادة. وإن كان السلطان السياسي هو الذي رفع لواءها منذ الاستقلال إلى اليوم. ويرى أن الذين حكموا الجزائر بعد الاستقلال هم الفرنكفونيون. وضمن هذه الواقعة فشلت حملة التعريب وانتصبت أمامها الحواجز ومازالت الفرنكفونية سائدة بخطرها ونتائجها. ومن هذه الأخطار أن مواقع القرار أو المراكز الحساسة محرمة على العروبيين حتى لو كانوا يمتلكون أرقى المؤهلات وأغناها. وأن القرار السياسي والقرار التربوي ظلا بأيدي الفرنكفونيين الذين يتهربون من الانتماء القومي لباقة أو فجاجة بحكم تكوينهم الفكري والنفسي والذي هو تكوين لغوي أولاً.

وتتستر الفرنكفونية بوجه جديد بعد أحداث

أكتوبر 1988 الدامية في الجزائر. وترى النزعة الاستعمارية فرصتها للظهور في تلك المرحلة التي نشأ عنها واقع خاص في الجزائر. فالعروبة متَّهمة بتسميات وأوصاف لا أساس لها. ووجه إسلامي جديد تفجر على ساحة الأحداث لا يؤمن بالعروبة. ونهضت فكرة إحياء الأمازيغية كاتجاه سياسي ولغوي. وساد الشارع الجزائري شعارات عجيبة مثل: الجزائر الإفريقية، والجزائر الأمازيغية، والجزائر الجزائرية، ولعل من أخطر هذه الشعارات التي رفعت: الجزائر الفرنسية. مجدداً بعد استقلالها أكثر من ربع قرن.وتضاعف عدد الصحف التي تحمل أفكار وآراء المتفرنسين. وعلت أصوات تطالب بفرض اللهجة البربرية كلغة حية إلى جانب العربية والفرنسية.

ولا يجوز إغفال النعرة الشعوبية الجزائرية التي تخلقت في حضن الاستعمار الفرنسي. تلك الفئة التي تناصر وتهاجم أي اتجاه يتحرك ضدها أو معها. فهؤلاء الشعوبيون يناصرون الإسلام عندما يتجه نحو أوروبا ـ فرنسا خاصة ـ ويعتبرونه إسلاماً حقيقياً، ويهاجمون الإسلام عندما يتجه الإسلام الجزائري توجهاً عربياً نحو أصوله الأولى.

ويتجه الدكتور الركيبي نحو المشرق ليبحث آثار اللغتين الفرنسية والإنكليزية على المثقفين بهما في المشرق العربي. فلا يرى أي أثر إيديولوجي لبريطانيا أو فرنسا لدى المثقفين بلغتيهما، ويضرب الأمثلة التي يجيء أولها طه حسين. وكيف أنه لم يتخل عن عروبة لغته ولا عن انتماء مصر القومي. ومثله معظم كبار المثقفين المشارقة. في مصر والشام والعراق، وعلى رغم وقوع طه حسين أولاً في إطار الإقليمية المصرية ـ التي تخلى عنها فيما بعد ـ ظل من المدافعين عن قدسية اللغة العربية. ومن أساطينها المؤصلين والمرسمين. ورفض بشراسة وقوة فكرة إحلال العامية مكان العربية الأم.

ولم ينس ركيبي الإشارة إلى أن الكُتّاب المغاربة الذين يفوزون بجوائز فرنسا الكبيرة مشبوهون في توجههم ومعالجاتهم وفرنسا لا تمنح جوائزها لمن يكتبون بالفرنسية وحسب. بل للذين يصورون عرب المغرب صوراً ساخرة مقززة. ويهزؤون بالقيم التي يؤمن بها عرب المغرب.

وكان هذا الكتاب الغني الثمين سجلاً جديداً لبعض الأدباء المغاربة الذين كنا نحترمهم ونتعاطف معهم لأنهم ـ كما كنا نظن ـ هنا في الشام. أنهم فرنسيو اللغة بحكم الإكراه، لينزع أديبنا ركيبي عنهم هذا الستار. فنراهم عراة حتى العظم. بنواياهم وتطلعاتهم العدائية لا للعرب والعروبة وحسب. بل لأنفسهم كذلك. لأنهم ينتحرون ببطء.

* * *

إن كُتّاب الفرنكفونية مشرقاً ومغرباً يشكل ظاهرة تُدرس بوعي ودقة، ويطلعنا على الظاهرة في موقعها التاريخي. ويكشف الأغطية عن كثير من الوقائع التي إن كنا نعرفها، فمعرفة الملامسة لا معرفة السبر العميق، ولعله ينفرد ببحث ظاهرة الاغتراب اللغوي التي تجذرت في المجتمع المغاربي لتتحول إلى إيديولوجيا تستلب عرب المغرب بتصميم وتخطيط.

فالفرنكفونيون في المغرب ـ الجزائر ـ تونس ـ ليسوا مجرد كُتَّاب فتنهم سحر اللغة الفرنسية كأداة ثقافية، بقدر ما تحولوا إلى خطر على تاريخ المغرب العربي، لفصله حضارياً عن المشرق العربي. كما يعملون بدأب وجد ـ المضللون منهم والمصممون ـ على تحييد الأجيال الشابة عن مسار التواصل

الحضاري مع أصولهم. ووضعهم غرباء في وطنهم مغتربين عن تراثهم. مبعدين عن لغتهم التي هي هويتهم وبصمة وجودهم.

والأخطر الأخطر لهذه الظاهرة. أن ما حدث عام 1988 في الجزائر لم يكن وليد الأخطاء السياسية في ممارسة السلطة، بقدر ما كان نتيجة للمقدمات التي خطتها الفرنكفونية بذكاء وخبث. وكانت الدوائر الاستعمارية تعمل لتأجيج ذلك الخبث من وراء ستائر التقدم والحضارة.

والإشارات المجزوءة والمبتسرة لفصول الكتاب والنقاط الهامة فيه لا تعني الغنى عن قراءته. وإذا كان لنا اقتراح أو رأي حوله، فهو إعادة طبعه وتوفيره لعرب الشام كافة ليطلعوا على ما يدور في الدوائر الاستعمارية الغربية التي تخلت عن المدفع والدبابة في الاحتلال والقهر. ولجأت إلى الفكر كسلاح أخطر. لكنها سلمته هذه المرة لمن تريد أن يقتلوا أنفسهم به. أو على الأقل يبحثون عن متاهات الاغتراب والاستلاب من خلاله.

والكتاب الذي أثار مواجعنا، ونكأ جراحنا القديمة. أثار فينا مجدداً تعلّقنا بالأصول، التي هي أسس وجودنا. كما نحن تتمة واستمرار لها.

*** * ***

عالم سعد الله ونُّوس المسرحي

د. فاخر صالح ميّا

ممَّا لاشكَّ فيه أنَّ فترة الستّينيَّات من القرن الماضي، هي الفترة التي شهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهي أيضاً الفترة التي طرح فيها المد الاشتراكي في بعض الدول العربيَّة، وهي أيضاً تعدُّ العصر الذهبي للمسرح الملحمي في عالمنا العربي، وقد حظي هذا الموضوع من عناية الكتاب ما لم يحظَ به أي موضوع آخر، حيث يتمُّ التَّركيز على آثر الأمة الفلسطينيَّة ونكسة /5/ حزيران 1967م. والمأساة اللبنانيَّة في تعميق الدور السِّياسي للمسرح العربي وفي توجيه هذا المسرح نحو جماليَّات جديدة.

إنَّ ظروف عالمنا العربي ـ شائكة ومعقَدة ـ متغيِّرة ـ وتستأهل التَّفكير العقلي، كقضيَّة المصير العربي والاهتمام بقضيَّة الحرب والسَّلام ـ ودور الإمبريالية العالميَّة ـ فيهما والظروف الاقتصاديَّة "ونقد السَّلبيَّات، بل ونقد الذات العربيَّة" أدَّت إلى مزيد من الاهتمام في معالجة هذا الموضوع قبل هزيمة الخامس من حزيران 1967م. من خلال مسرحيَّات توفيق الحكيم، عزيز أباظة، محمود تيمور، وسعد الله ونُّوس، ففي فترة ما بعد نكسة حزيران 1967م، ظهرت الكتابات المسرحيَّة العربيَّة والتي كانت انعكاساً وتعبيراً عن القضايا المصيريَّة، ولم يكن الانعكاس أو التعبير علة مستوى فن الكتابة المسرحيَّة وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحي. فتحوَّل المسرح في عديد من العروض العربيَّة إلى أداة تعليميَّة، والتَّي تتطَّلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف بغية التغير.

تعتبر حفلة سمر من أجل 5 حزيران الصيَّاغة البدئيَّة لمسرح سعد الله ونُّوس الملتزم الذي ظل يطور أهدافه وأدواته حتى آخر أعماله بعد أن نجح بتجاوز أعماله المسرحية القصيرة ذات النزاعات العبثية والميتافيزيقية، وما مغامرة رأس المملوك جابر سوى تركيز على استلهام موضوعات من التراث والقصص الشَّعبي والتاريخ، موظفاً ثقافة المسرحية الأوروبية المعاصرة، ومستفيداً من تجاربه السابقة من أجل تأكيد شخصية مسرح عربي بمنحى تقدمي تحريضي ذي إطار شعبي، ففي مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" التي تمثل المسرحية التي سبقتها مرحلة انتقالية ما بين تسجيليته في حفلة (سمر) وواقعيته الملحمية (الملك) التي تميزت بما توفر فيها من وحدة متماسكة بين الشكل والمضمون، إضافة إلى أن ونوس تعامل فيها مع الحكاية الشعبية من منطق جدلي محققاً شكلاً من التلاحم الخلاق بمعطيات المسرح الملحمي والقادر على إبراز الدور الكبير الذي لعبه لقاء ونوس بكل من بسكاتور، وبيتر فايس وخاصة بريشت، مما أظهر لنا مدى استفادة سعد الله ونوس من معطيات المسرح الملحمي، وخاصة مفهوم التغريب أو مفهوم التسييس الذي طرحه ونوس هادفاً إلى خلق حوار بين مساحتين: الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة التي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته، ومن أجل إقامة هذا الحوار يلجأ ونوس إلى تقنيات عديدة أهمها: استخدام لعبة المسرح داخل المسرح. ففي حفلة (سمر) تجري المناقشة بين الصالة بما فيها من مثقفين ومسؤولين طالبي متعة، والخشبة حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين. وهو ما نجده في (مغامرة رأس المملوك جابر) حيث يبدو العرض المسرحي وكأنه سهرة منوعات، وكذلك في عمله التسجيلي الوثائقي (سهرة مع أبي خليل القباني) حيث يتحرك العرض بين عروض أبي خليل القباني المسرحية في القرن التاسع عشر والجمهور من القادة الثقافيين والاجتماعيين والعامة. وهو نفس ما نجده في مسرحية الملك هو الملك إذ يدخل الشخوص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي

السيرك.

ومن أجل إقامة هذا الحوار يحاول ونوس أيضاً أن يضع جمهوره في قلب العرض المسرحي، وهو لذلك يبحث عن "القاسم المشترك" بينه وبين هذا الجمهور بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذي يتوخاه المسرح الأرسطي، وقد جاء التركيز من ثم على الجماليات الفلكلورية. ولا يتوقف التوظيف الفلكلوري على أداة بارزة كالحكواتي، بل يمتد إلى موتيفات أخرى، مثل عنصر الحيلة، وهو عنصر بارز في القص الشعبي العربي، حيث تجيء الحيلة وسيلة خلاص في موقف متأزم، تعجز القوة الرعناء عن حله. ولذلك سيجيء ملعوب جابر أو حيلته ليقدم حلاً للوزير الذي عجز عن إيجاد وسيلة للنفاذ من أسوار بغداد وأبوابها التي كان الحرس يسيجها. وفي هذا الإطار يلفت الدارس لمسرحية "الملك هو الملك" قيام موتيفات التنكر بدور كبير تقوم عليه المسرحية. حيث ينسف ونوس في الملك صورة الخليفة العادل الذي تنكر ليتسلى، فوجد ظلماً فنصر المظلوم واقتص من ظالمه، جاعلاً من الملك السأمان رجلاً باحثاً عن ضرب فج من المتعة الخشنة، وهو يمضي في لعبته حتى لو أدت بإنسان من رعاياه إلى الجنون. وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية في الجماليات الفلكلورية إلى وسائل متعة وتغريب، وذلك حين يجعل العلاقة بين الحكواتي وجمهوره علاقة تصادم، وحين يعكس موضوع التنكر، فإنه يوظف اللغة الشعبية والتراثية توظيفاً يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن. ولذلك يتحدث أبو عزة في مسرحية (الملك..) بلغة تجنح إلى السجع. أما عبيد وزاهد . وهما رمزان للثورة . فهما يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزة دلالات متصارعة.

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي ثقفها عن بريشت إذ يبدو الحضور البريختي قوياً في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحية مكونة من مدخل وخاتمة وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله التعليمية، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان المشاهد كما يلي على لافتات مثل "عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية"، والواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة"، "الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزة"، "المواطن أبو عزة يستيقظ ملكاً"، وعناوين الفواصل. مثل "حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة"، "محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة"، "تذكر بأنها لعبة . ولنتراهن على النتيجة"... الخ وهذه اللوحات الأربع عشرة تحدد الأحداث وتعلق عليها.

ومن وسائل التغريب في مسرحية الملك هو الملك، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث، وعدم الحرص على تطوره، حتى لا يحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد، ولقد استخدم ونوس الفعل الماضي طلباً للتغريب التاريخي وحرصاً على أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد.

عبيد: في قديم.. قديم الزمان. كانت هناك جماعة من البشر...(1)

ولا يخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل، فالمسرحية تبدأ وثمة

---

(1) ونوس سعد اله الملك هو الملك، دار ابن رشد للطباعة والنشر 1980 ص (58).

جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى، لنتعلم منها.

عبيد: (منادياً وسط الضوضاء) هي لعبة.

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

عبيد: الكل جاهز(2)

فالمسرحية ما هي إلا لعبة حضرها ويقود مجراها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبة مسرحياً، هو أننا ممثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه. ومن هنا عمدت المسرحية إلى كسر الإيهام تماماً، كسمة من سمات المسرح التعليمي، إلا أن اختيار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كما يرى سعد الله ونوس، حيث يقول: الأولى هي أن الأحداث والشخصيات تقدم وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكلياً. وبالتالي فإن لكل واحد من شخصيات المسرحية بعدين. الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دوراً في أمثولة من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين. ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونات النفسية ووحدة الطبائع وهي لا تتقمص الدور بل تشخصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية: فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين(3).

ولكي يؤكد سعد الله ونوس على ألا يستغرق المشاهد والممثل في اللعبة، فإن النص يطرح في أكثر من موضع أنها لعبة تتم في مملكة خيالية كحكاية وهمية، ويؤكد زاهد، وعبيد أنهما سيكونان منزويين في هذه الحكاية.

مرة تظهر هنا ومرة تظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة(4) وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة.

عرقوب: نحن نلعب.

السياف: واللعبة تمضي حتى الآن براءة(5).

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب، ويقول عرقوب:

عرقوب... تم الملعوب وبدأ الهزل(6).

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمص، ومن ثم يعمل على الانتباه.

لقد لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في مسرحية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث، ولقد تكررت هذه الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية.

مثل:

أنت مولانا الكريم، سددت بالملك العظيم

فايق يا نسل الكرام في نعيم لا يرام

---

(2) المرجع السابق، ص (6).

(3) ونوس سعد الله، الحياة المسرحية 4، 5 دمشق وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1978 ص (184، 185).

(4) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص (14).

(5) المرجع السابق، ص (67).

(6) المرجع السابق، ص (103).

البشر في جبينه والخير في يمينه
فاحفظه يا رب السما، معززاً ومكرما(7)

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر فإنه يوظف اللعب الشعبية والتراثية بعامة، توظيفاً يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبو عزة بلغة تجنح إلى السجع، مثل "أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة على العباد (مغنياً) انقش الختم على البياض، فينقضي أمري بلا اعتراض"(8) ولقد كان لغة عبيد وزاهد رمزاً للثورة كما رأينا سابقاً. لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزة دلالات متصارعة، إلى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر.

عبيد: في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يُمْعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر والتناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي أن نتواقف مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر.

وكأن عبيد، يلقن الصالة درساً في أصول التنكر الإيجابي الثوري. كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوي، عند حكايته عن الأصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه. وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار بين عرقوب والسياف وعبيد وزاهد يغلب عليه الطابع التعليمي أيضاً وبشكل مباشر.

السياف: في الحيطة السلامة. ومن الحيطة أن نذكر.

عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر.

---

(7) المرجع السابق، ص (16).

(8) المرجع السابق، ص (9).

نتوقف لحظة ونذكر.

عبيد: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلاَّ اقتلاعاً.

زاهد: ما من ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحاً(9).

محمود: علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه(10) وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية. ولكن هل تعلمت شيئاً(11) وكذلك السياف الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن "ماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبار"(12).

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخاطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد.

لقد لجأ ونوس إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإبهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التغريب، على سبيل المثال:

السياف: دعوني أسأل قبل أن أبدأ. أ أنا سياف أم جلاد..)

إني أحمل بلطة لا سيفاً(13).

عبيد: أما الشهبندر والشيخ طه، فإنهما ينتحيان ركناً ويعبثان بالشخوص والدمى...

(الشيخ طه والشهبندر) معاً.. ونحن.. من

---

(9) المرجع السابق، ص (67).

(10) المرجع السابق، ص (65).

(11) المرجع السابق، ص (123).

(12) المرجع السابق، ص (124).

(13) الملك هو الملك ص (6).

المحراب ومن السوق نمسك الخيوط(14).

الوزير: أنا الوزير بربير الخطير. لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك(15).

ميمون: إني ميمون حاجب إيوان الملك ومقصورته(16).

عرقوب: وعرقوب بماذا يحلم؟

عرقوب: (مشيراً إلى أبي عزة) هذا معلمي، وأنا خادمه.

عبيد: أما نحن، فأفضل أن يدرز كل منا شفتيه، ولا يبوح بما يجول في خاطره.

زاهد: سنبقى منزويين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة(17).

وإلى جانب حيله بالتعريف بالشخصيات، في مسرحية سعد الله ونوس، الملك هو الملك لجأ إلى وسيلة بريختية أخرى، وهي المشاهد الإيمائية، فمثلما استخدم بريخت في مسرحية (رجل برجل)، مشهد الجنود الإنكليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جرايا جيب إلى المغفل غالي غاي، ويتحول من مجرد حمال مغفل إلى جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونوس في مسرحية الملك هو الملك، نفس الحيلة عندما يعطي أبو عزة المغفل تاج ورداء الملك ويتحول بذلك من مغفل إلى ملك. وإن كانت الفكرة الأساسية في المسرحية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريخت وسعد الله ونوس. إذ أن أبا عزة عند سعد الله ونوس، لم يتحول باختياره، كما هو حال غالي غاي، كما أنه لم يتدخل في سياق تبدله الذي يتم لا إرادياً وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام وتشفط الأشخاص لتقولبهم حسب مقاساتهم. فالرداء لا يلعب عند بريخت إلا دوراً ثانوياً، أما عند سعد الله ونوس فقد لعب دوراً أساسياً "لبس الرداء فأصبح ملكاً، أعطني رداء وتاجاً، أعطك ملكاً"(18).

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة سببية بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك والحاشية وأبو عزة وأسرته، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للثوار، ويغلب عليها الطابع التعليمي، لكن رغم استقلالية المشاهد والفواصل، إلا أنها في النهاية تصب في البناء الشامل للمسرحية، الذي يعتمد على الحدوتة كهيكل أساسي للبناء، كما أن الشخصية لم تلغ، إذ ركز سعد الله ونوس على جدلية علاقاتها، كمستويات للتنكر.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين، الحلم والواقع، فعندما ترك عرقوب سيده أبا عزة وحده، ليحضر له الشراب، يبقى أبو عزة وحده... ويتخيل أنه أصبح ملكاً يعذب أعداءه. وهو ما لن يحدث أبداً عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة وكأنه مسرح داخل مسرح، يمثل فيه ممثل واحد.

أما أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك فهو صراعٌ واضح وإن كان غير مباشر فهو بين الشعب من جهة وبين السلطة من جهة أخرى أيما كانت السلطة، ومهما تغير الملك، أما زاهد وعبيد فيقودان اللعبة، وأبو عزة وعرقوب سقطا في سياق

---

(14) المرجع السابق، ص (7، 13).

(15) المرجع السابق، ص (10).

(16) المرجع السابق، ص (11).

(17) المرجع السابق، ص (12).

(18) المرجع السابق، ص (14).

اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعبث بالدمى المعلقة بخيوط، فهما شهبندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك بمدخل، وتنتهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك وراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة وورائهم الشهبندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد.

الملك: لعبة، ربما كانت لعبة (لهجة لصادر الأوامر) من الآن فصاعداً اللعب ممنوع.

المجموعة: (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك: والوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع(19).

ففي الفترة التي تحتد فيها التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتتصاعد حركة النضال من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتمادى السلطة في استخدام القمع.

وهكذا استطاع سعد الله ونوس في الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلاً مسرحياً ملحمياً، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظاً، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين.

ويمكن القول أن الدرس السياسي الواضح الذي طرحته المسرحية يتمثل في أن تغيير الأفراد لا يعني إطلاقاً تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعلى الأنظمة أن تتغير من قواعدها والقضاء على التنكر والاستلاب، وأن سعد الله ونوس لا يكتفي بخلق المسرح داخل المسرح أو توظيف أدوات التراث الفلكلوري وحسب، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة منها: قطع الحدث وعدم الحرص أو تناميه، حتى لا يحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد، وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي توخياً للتغريب التاريخي، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث المحكية والمتفرج، تقي الأخير الاندماج مع البطل وتقمص شخصيته.

إن استخدام اللافتات التي تشرح المشهد أو تومئ إلى دلالته الفكرية من الوسائل الأخرى المختلفة التي لجأ إليها ونوس، ففي مسرحية الملك هو الملك أربع عشرة لافتة، تحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها. وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدَّمه لنا في بداية المسرحية، وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة ستترتب عليها نتائج خطيرة والأمر الآخر من هذه الوسائل هو تكرار شخصية الممثل في أكثر من مشهد، فهو يحرص على إخبارنا بأن الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأحد أعوانه، هما الآن يمثلان دوري الخليفة المقتدر بالله وأخيه عبد الله. ولا يقف التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلالته دون كلماته. وهذا ما نجده في سخرية الوزير من عامة بغداد، وسخرية الأمير عبد الله منه، وكأن ونوس هنا يؤكد معنى فكرياً يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة بالإضافة إلى المشاهد الإيمائية التي استخدمها ونوس في مشهد خلع الملك ووزيره لملابسهما الرسمية وارتدائهما الملابس التنكرية. كذلك في مشهد حلق شعر المملوك جابر.

هذه هي التقنيات التي استطاع بها ونوس أن

(19) المرجع السابق، ص (99).

يقدم تغريباً مسرحياً، في محاولة منه لصياغة رؤيته الفكرية والتي تمحورت حول السلطة. أما من ناحية المضمون وبعد عرضنا لمسرحية الملك هو الملك، وقراءتنا الأخرى لمسرحياته، فقد صار بإمكاننا أن نعطي فكرة عن مفهوم سعد الله ونوس للسلطة وهو التركيز على موضوع هوية السلطة إذ أن تغيير الأشخاص في السلطة لا يعني تغير النظام. هذه الفكرة موجودة في "مغامرة رأس المملوك جابر" وفيها يبين أن أشكال السلطة مهما تنوعت فهي تلتقي في جوهر واحد. الأدوار تتغير لكن الشخص الموجود في السلطة لا يغير من سلوكه. وهي الفكرة نفسها تتردد في "سهرة مع أبي خليل القباني" على لسان أنور: "إن تغير الحكام لا يعني تغير القوانين". في "الملك هو الملك" يؤكد ونوس أن تغير الملك مع استمرار النظام هو حدث عابر أو انقلاب عسكري ثانوي الأهمية ويكفي أن تتوفر بعض الشروط، وأحياناً الشكلية كي يتغير الحاكم وهذا يعني أن السلطة تكمن في مظهرها. وهذا واضح في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" حيث يرمز إلى الحاكم بقناع. الحكام يتغيرون، القناع يبقى في "الملك هو الملك" تتردد مقولة "اعطني رداء وتاجاً أعطك ملكاً"(20) إن الملك أو الحاكم ينحل في مجموعة من الرموز والعلائم:

الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد والحاشية ومأساة الحاكم تبدأ حين ينسى أن شرطه الحقيقي هو بالذات رموزه أي حين يتوهم أن لديه إمكانيات خاصة بمعزل عن رموزه... و نذكر هنا أن مأساة الملك في المسرحية قد بدأت تماماً حين ضجر، وحين ظن أن العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل، كذلك حين عامل بالاستخفاف علاماته الملكية. معنى هذا، أن الحاكم يبدأ انهياره حين يفتش عن وجهه متمرداً على الأغلال في التجريد، أو الرموز المخصصة له، إلى جانب هذا يربط ونوس السلطة بالملكية، فالحاكم يقف على رأس الطبقة التي تملك. وإذا كان أبو عزة قد استطاع أن يصبح الرداء والتاج، فلأنه مازال ينتمي فكرياً، ورغم إفلاسه إلى طبقة الثراء والسلطة وإن كان قد خرج من هذه الطبقة فما كان ذلك إلا بسبب من ظرف معين يتصل بالطبقة، ولا يتصل بإرادة أبي عزة نفسه. هذا الخروج جاء كنتيجة أو محصلة منطقية لشكل صراع ثانوي يقوم بين المالكين أنفسهم عادة حيث لا يتوانى الواحد منهم عن التهام الآخر حياً إذا اقتضت ذلك ضرورة تنمية رأس المال أو الدفاع عنه.

ولكي تكتمل الصورة عن هوية السلطة، فإن ونوس يحلل آلية السلطة من خلال ربطها بالإرهاب الذي يعتبره حتمية سياسية لهذا النوع من السلطات. إن شرط استمرار الحاكم يكمن في تحويله إلى طاغية ونصوص ونوس تتضمن أكثر من إيماءة لهذه الفكرة.

ففي مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" كل قصر من القصور الثلاثة ملحق بمكان مخبوء يكشف سر السلطة، إنه غرفة الجلاد، غرفة بلا نوافذ، طريق لا يؤدي إلى مكان. ومدينة بغداد تتحول بأسرها إلى سجن كبير مقفل الأبواب. أما في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" فالسجون لم تعد تتسع للأحرار العرب وخليج البوسفور يبتلع المئات منهم كل يوم. وفي "الملك هو الملك" يشهر أبو عزة البلطة ويمنع اللعب، والوهم، الحلم.

إن آلة الدولة هي التي تتكلم وتصيح وتمسك البلطة ومن أجل تأكيد هذه الفكرة، يسعى ونوس في كل مسرحياته إلى إيجاد شكل من الارتباط بالسلطة

---

(20) المرجع السابق ص (124، 125).

الاقتصادية من جهة والسلطة السياسية من جهة أخرى بما يهدف إلى تكريس الظلم والإرهاب والاضطهاد. وذلك من خلال التنسيق في العمل، أو عن طريق توظيف منابر المساجد والكتاتيب لأغراض الطبقة المهيمنة على الاقتصاد والسلطة.

إن علاقة المثقف بالسلطة الذي عالجه الكاتب في مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" من خلال شخصية عبد الغني الذي يمزق نصه، وهو نص نموذجي للتعميم والترويض والتعبئة المزيفة، ويسخر منه وينضم إلى المتفرجين "الذين يكنون عن الشعب" ويشجعهم على احتلال الخشبة ورواية حكاياتهم، وشخصية القباني في "سهرة..." الذي يقف في وجه الجمود الفكري والتردي الثقافي، ويريد أن يصلح بالمسرح عن طريق تنوير الأفكار، فيغدو المسرح ذاته نضاله ومعركته، إن القباني هو الوحيد الذي تنطبق عليه صفة البطل (بالمعنى الدرامي) في مجموعة سعد الله ونوس، إنه الشخصية الوحيدة التي يسبب خلاصها الارتياح وهلاكها الشفقة والفزع، والقباني في المسرحية، هو حلم سعد الله ونوس، إنه المثقف الحديث الذي تهدد كلامه سلطة مضادة، على النقيض من موقف هؤلاء المثقفين هناك موقف "المخرج في مسرحية حفلة سمر..." الذي ينحاز إلى السلطة ويصبح أداة ورمزاً لها، وموقف جابر في "مغامرة..." هذا الذكي الذي أعار رأسه للسلطة تملي عليه نصها، وإذا كان ونوس قد اكتفى بالكشف عن التطابق بين البنية السلطوية والبنية المسرحية من خلال شخصية المخرج فإنه يقوم بمعاقبة "جابر" بقطع رأسه أو رأس صورته الاستيهامية، مهدداً في الوقت نفسه كل مثقف يتنازل عن رأسه للسلطة.

أما الصورة اللائقة بالمثقف فهي كما يقدمها ونوس خلال شخصية "الحكواتي" في "المغامرة..." والمنادي وأنور وعبد العليم في "سهرة..." وزاهد وعبيد في "الملك..." صورة المؤرخ ومفسر التاريخ، الذي يقوم بعملية التوعية باعتبار أن التعليم وفي بعض مراحل النضال ليس ضرورياً فقط، وإنما هو فعل لازم وملازم لإنجاز الثورة.

إن موضوع سلطة المسرح الذي عالجه ونوس من خلال فكرتين: الفكرة الأولى هي فكرة "مسرح التسييس" أما الثانية فهي فكرة "تسييس المسرح" وبين الفكرتين فارق ظاهر، فمسرح التسييس كما يتمثل في "مغامرة رأس المملوك جابر" وفي "سهرة مع أبي خليل القباني" هو المسرح الذي يقوم على تحريك الوعي بالشأن العام، وإقناع الفرد بأنه معني مباشرة على مستوى اللقمة والأمن والعرض، بالأحداث العامة مهما بدت بعيدة، أما تسييس المسرح فهو الإلحاح على البعد السياسي للمسرح، والكشف عن التطابق بين البنية المسرحية والبنية السلطوية أو إظهار المسرح كنموذج ورمز للسلطة، إضافة إلى كونه أداة لها، وهذا يفسر إلحاح الكاتب على موضوعات تشمل سلطة الخشبة، وتبنى بشكل مسرحية داخل مسرحية بحيث يقوم بين المسرحيتين تضاد فإما أن تنقض إحداهما الأخرى أو تكشف تهافتها.

ويتحرك الكاتب باستمرار في اتجاه كسر سلطوية الخشبة، ونقل موقع الكلام الفاعل إلى الصالة أو القاعدة، ففي "حفلة سمر..." يسخر ونوس قسماً كبيراً من المسرحية، لنقد الظاهرة المسرحية وتقديمها كإشكالية سياسية سلطوية، من خلال كشفه للعلاقة بين المسرح والجمهور، وإظهاره للخشبة كاغتصاب للكلام وتغييب لنص الجمهور، مسرحية "الملك هو الملك" حيث تقدم نقداً لهذه السلطة المزدوجة،

(السلطة ـ المسرح) فعلى المستوى المباشر تشكل المسرحية نقداً تحليلياً للسلطة من حيث هي موقع وبنية مركبة متحكمة، غير أن للمسرحية قراءة ثانية تقوم على المماثلة بين كرسي السلطة والخشبة، وعلى دخول الممثل في الدور وتنكره لشخصه، وعلى سطوة الدور، ولذلك جعل ونوس كرسي العرش ضخماً يستوعب معظم مساحة الخشبة، يصعد إليه الملك ببضع درجات، وتنسدل من التاج الذي يعلوه ستارة تشبه ستارة المسرح، فالملك في المسرح هو الملك، يستمد هويته من الدور، ولا تقوم لهويته الشخصية قائمة حسب ما يقتضيه فن التمثيل.

أما علاقة السلطة بالشعب، فتبرز من خلال نصوص ونوس المسرحية كوجهة نظر متجددة حول علاقة القوتين (السلطة ـ الشعب). فونوس يسخر في "حفلة سمر" من السلطة التي تحاول أن تكرس عدداً من الصيغ الفكرية التي كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب في كل واحد، تنعدم فيه الفروق والتمايزات.

ويركز على إبراز الانفصال بين السلطة والشعب في مسرحية "مغامرة..." حيث يستيقظ الناس في بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإغلاقها ومنع خروج الناس منها، وكان هذا يعني لدى العامة أن الأمور قد بلغت حداً من التوتر ينبئ بشر عظيم وفي هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من يسأل عن سبب الصراع، وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين، فقد نشأ خوف عظيم يترجمه البغداديون في تكالبهم على الخبز، محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة، وإذا كان عامة بغداد لا يعرفون شيئاً عن أسباب الصراع القائم بين الخليفة ووزيره، وإذا كان أهل القرية المدمرة في "حفلة سمر..." لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن، فإن ذلك أمر طبيعي في ذلك العالم المدجن، الذي تقوم فيه علاقة الملك برعيته على أساس من كونهم وسخاً يمكن أن ينقذ الملك حين يشعر بالضجر، ومن ثم لا يوجد طريق واحد لكي يعرف حياتهم وعلاقاتهم، هو الذي يشير إليه الوزير حين يقول: إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة، كل المجريات والأفكار فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوساخة؟

وبالرغم من هذا الانفصال بين الطرفين فإن كل المغبونين في عالم ونوس لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة يحدث هذا في "حفلة سمر..." حين يتجه الجميع إلى السلطة.. بحثاً عن المسؤول عن النكسة، أما في "الملك هو الملك" فقد كان أقصى ما يتمناه المرء أن يقابل الملك في هذا العالم المدجن، القائم على علاقات قسر معممة، يضحي الفرد عاجزاً عن الفعل، إنه فاقد للانتماء لجماعته، غير قادر على التواصل معها، بل يضطره ضغط الحاجة إلى الإقدام على اقتراف الجرائم في حقها، مثلما نجد في شخصيات جابر في "المغامرة...": وعرقوب في "الملك ..." والقسر في هذا العالم غير مقصور على الفرد، بل يتعداه فيظلل الجماعة بأكملها، لقد كان أهل القرية في عجزهم عن فهم الحرب كأنهم تجسيد دافع للعجز عن الانتماء في "حفلة سمر ..." أما أهل بغداد فبفرارهم إلى الصمت يقدمون مبررات سيادة عالم القهر واستمراره، على أن القهر يبرز نقيضه، فبرغم سيادة القهر وقوته في عالم ونوس فإننا نجد أصواتاً تعترض على هذا القهر، ولكن السمة الغالبة على هذه الأصوات هي سمة السلبية المطلقة، والعجز عن أي شيء من شأنه أن يكون بديلاً للتخلف والإرهاب.

فالمملوك منصور في "المغامرة.." يتوقف رفضه لما يجري حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق به، وحين يعرف بنية جابر في الخروج بالرسالة بالرغم من حصار حرس الخليفة لبغداد، لا يفعل أكثر من الحزن لاندفاعه وتهوره، أما الرجل البغدادي رقم /4/ فإنه يقنع بمجرد الكلام أمام الحوانيت، وكلاهما لا يقف بعيداً عن ساحة المعركة، وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدي، وفي مسرحية "الملك ..." يحرص ونوس على إبراز زاهد وعبيد، مشيراً بهما إلى البديل التاريخي للمجتمع المهترئ المقهور، بيد أنهما غير قادرين على القيام بفعل إنساني خلاق.. وإزاء هذا العجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد، العاشق الرومانسي، أن يقدم شيئاً إلى عزة، وهكذا تساق الفتاة إلى قصر الوزير لتصير جارية فيه دون أن يفعل فارسها الثوري شيئاً لتغيير هذا المصير.

وهكذا نجد أن الشعب دائماً مدان في مسرح سعد الله ونوس وأن نظرته إلى فعالية الجماهير سوداوية فهو لا يقدم الجمهور كفعالية وقوة للتغيير، إنما يركز على البطل السلبي المدان ليقدم عبرة وموعظة من عدم اتخاذه لموقف واضح من الصراع السياسي والطبقي.

المصادر والمراجع

1 . الماغوط محمد الآثار الكاملة (بيروت دار العودة ط2 1981).

2 . الفارس مصطفى، القنطرة هي الحياة (تونس: دار النشر التونسية إبريل 1978، ط1).

3 . تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة دار الثقافة للطباعة والنشر 1973 ط1).

4 . حمادة إبراهيم (آفاق في المسرح العالمي) القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، ط1 1981).

5 . حمودة عبد العزيز . المسرح الأميركي، (القاهرة: دار المعارف 1977).

6 . شكري غالي، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1973 ط1).

7 . عرسان علي عقلة، سياسة في المسرح ودمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب 1978).

8 . ونوس سعد الله مسرحية الملك هو الملك (بيروت دار ابن رشد للطباعة والنشر 1980).

مراجع مترجمة

1 . ارنست فيشر، الاشتراكية والفنان، ترجمة. أسعد حليم (بيروت: دار القلم 1973 ط 1).

2 . أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة 1973).

3 . جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة: دار المعارف 1967).

4 . رونالد جراي، بريخت، ترجمة نسيم مجلي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972،ط1).

60

أشكال التناص الشعري

شعر البياتي نموذجاً

د.أحمد طعمة حلبي

التناص Intrtextuality مصطلح نقدي جديد وفد إلينا مؤخراً من الدراسات النقدية الأجنبية وأخذ مكانته في الساحة النقدية العربية المعاصرة، وهو يعني، فيما يعني، حدوث علاقات تفاعلية أو وشائج بين نص وآخر، أو بين نص ونصوص أخرى، وقد تعددت التيارات والمذاهب النقدية التي تبنته، كما تعددت تعريفاته ومعانيه وأشكاله وآلياته من ناقد لآخر، ومن مذهب نقدي لآخر.

وفي بحثنا هذا سنحاول أن ندلي بدلونا في هذا المجال، فنقدم اقتراحات وتسميات لما يسمى (أشكال التناص)،

وسيكون مجال تطبيقنا النقدي الإجرائي منصباً على نتاج شاعر معروف جداً في ساحة الشعر العربي المعاصر، وهو عبد الوهاب البياتي، وسبب اختيار هذا الشاعر من بين أقرانه من الشعراء العرب المعاصرين، هو كثرة وجود هذه الظاهرة (التناص) في شعره، مما يمد الناقد بمادة شعرية وفيرة، تسهم بشكل فعال في إنجاح هذه المقاربة النقدية الإجرائية.

وقد تبين للباحث أن أشكال التناص الشعري في شعر البياتي يمكن أن تصنف ضمن خمسة أنواع هي:

1. التناص الاقتباسي.
2. التناص الإشاري.
3. التناص الامتصاصي
4. التناص الأسلوبي.
5. تناص الشخصيات / قناع.

وفي بحثنا هذا سنتطرق إلى الأنواع الثلاثة الأولى من التناص، مرجئين الحديث عن التناص الأسلوبي وتناص الشخصيات إلى وقت آخر.

1- التناص الاقتباسي:

لا تنشأ عملية الإبداع من فراغ، إذ لا يمكن لأي مبدع أن ينطلق من الفراغ أو اللاشيء. والبياتي ـ كغيره من الشعراء ـ كثيراً ما كان يستحضر بعض النصوص الشعرية، أو النثرية القديمة بنصها، هادفاً من وراء ذلك إلى إغناء تجربته الشعرية الخاصة، وربطها بتجارب سابقة، تحمل بعض صفات التجدد والاستمرارية.

إن كماً غير قليل من شعر البياتي مقتبس من نتاجات سابقة، وليس ذلك بمعيب، ما دام الهدف من هذا الاقتباس ليس سرقة نتاجات الآخرين، أو التعدي على إبداعاتهم، بل محاورتها والاستفادة منها. فالاقتباس ليس ((عدواناً على أملاك الآخرين، ومحصولات قرائحهم. وسبب هذا أن الطريقة الشعرية تعتمد على التداعي، والتداعي يسوق محمولات تشبه أن تكون ضرورية، تمتد من عناوين الصحف إلى محفوظات أيام الطلب إلى ألف ليلة وليلة...))(1). ويمكن أن نرد التناص الاقتباسي في شعره إلى ثلاثة أشكال:

أ. التناص الاقتباسي الكامل المنصص.

ب ـ التناص الاقتباسي الكامل المحوَّر.

جـ ـ التناص الاقتباسي الجزئي.

أ ـ التناص الاقتباسي الكامل المنصص:

وهو أن يعمد الشاعر إلى نص مستقل ومتكامل بذاته، سواء أكان بيتاً، أم أبياتاً شعرية كاملة، أم شطراً من بيت شعري، أم جملة نثرية كاملة، فيقتطعه من سياقه السابق، ويضعه في نصه اللاحق على حاله، من دون أن يغير في بنيته الأصلية لا بزيادة ولا بنقصان، ولا بتقديم ولا بتأخير. سواء في ذلك أوضعه ضمن علامتي تنصيص أم لا.

وأجلى نص شعري يتحقق فيه هذا النوع من التناص الاقتباسي نجده في قصيدة البياتي (كلمات إلى الحجر)، ففي المقطع الثالث منها المعنون بـ (قال طرفة بن العبد) يقتبس البياتي أربعة أبيات من معلقة طرفة بن العبد، متفرقة الترتيب، من دون أن يحدث فيها أي تغيير أو تحوير، أو حذف أو إضافة. يقول البياتي(2):

((وما زال تشرابي الخمورَ ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها

وأفردتُ إفرادَ البعير المعبّد

فإن كنتَ لا تسطيعُ دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

***

كريمٌ يروّي نفسه في حياته

ستعلمُ إن متنا غداً أيّنا الصدي))(3)

ومما لا شك فيه أن الأبيات الأربعة السابقة . اقتبسها البياتي من معلقة طرفة، والتي تمثل موقف طرفة الرافض لقيم مجتمعه وعاداته، وتعبر عن تمرده على عشيرته التي نبذته، كما ينبذ البعير الأجرب . تعبر عن موقف البياتي الرافض لهذا الواقع المتحجر، الذي تعيشه الأمة، ولهذه الغفوة التي تسيطر على عقولهم. فالبياتي مثل طرفة، فكلاهما يمثل موقف الرفض، وكلاهما يعاني غربة نفسية حادة والأبيات الأربعة تأتي مقطعاً من قصيدة طويلة ذات خمسة مقاطع، يصور فيها الشاعر عشقه للثورة، وانتظاره لها، وتعلقه الشديد بها، ورفضه للواقع (من خلال أبيات طرفة)، ثم يأسه من نهوض الثورة، وما اعتراها من قمع أو تزييف، ثم ينهي المطولة بحلم الثورة ونهوضه العربي الشامل. وتأتي أبيات طرفة لتشكل في بنية المطولة مقطعاً شعرياً متكاملاً يتلاحم مع الرؤية الفنية والفكرية للقصيدة، مما يجعل المقطع منسجماً والبنية الكلية للقصيدة، التي يفتتحها الشاعر بمقطع استهلالي ينظمه على البحر السريع، ووفق عمود الشعر العربي، يتحدث فيه عن عشقه للمحبوبة عشقاً صوفياً عذرياً، وما المحبوبة هنا إلا الثورة.

وثمة نصوص شعرية أخرى يقتبس فيها البياتي بعض الأبيات الشعرية كاملة من دون أن يحور فيها، ففي قصيدته (محنة أبي العلاء) وفي المقطع السابع منها المسمى بـ (لزومية)، يقتبس البياتي بيتين كاملين من لزوميات المعري، مضمناً إياهما قصيدته تلك، من دون أن يمزجهما ببنيته اللغوية الخاصة ومن دون أن يعمل فيهما يد التحوير أو التغيير، يقول البياتي(4):

((آه غداً من عرقٍ نازلٍ

ومهجة مولعة بارتقاءِ

ثوبيَ محتاجٌ إلى غاسل

وليت قلبي مثله في النقاء))

يقول المعري في إحدى لزومياته(5):

آه غداً من عرق نازلٍ

ومهجة مولعة بارتقاء

ثوبي محتاجٌ إلى غاسلٍ

وليت قلبي مثله في النقاء

ويعرض هذان البيتان، اللذان يقتبسهما البياتي من المعري، لقسم من حياة المعري المضطربة، التي عانت عذابات سجني الروح والجسد معاً. وقصيدة البياتي هذه قناعية يتحدث فيها البياتي على لسان المعري نفسه، عارضاً لمأساته وإخفاقاته المتكررة، من العيش وسط واقعه المر الذي يحيط به، وهو ما تبينه المقاطع الستة من قصيدة (محنة أبي العلاء) التي تسبق مقطع (لزومية)، ((واللزوميات كما تطرحها قصيدة البياتي، نتيجة هذه الخلافات والمزاج المعتكر. ولهذا فإن لزومية البياتي صيحة عميقة من داخل بئر الشقاء الذي غرق فيه المعري، وقرر ألا يخرج منه إلا إلى القبر))(6).

ويعمد البياتي إلى اقتباس بين المتنبي المشهور(7):

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى يراق على جوانبه الدم

حيث يرد في قصيدته (الباب المضاء) على هذا الشكل(8):

والذئاب

تسطو على من لا كلاب له، وسفاكو الدماء

يقامرون بما تبقى من رصيد

((لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى تراق على جوانبه الدماء)).

وواضح أن التغيير الذي أحدثه البياتي في بيت المتنبي لا يعد تغييراً أو تحويراً، إذ إن كلمة (الدم) عند المتنبي، ترد عند البياتي مجموعة جمع تكسير (الدماء)، وهذا التحوير الطفيف لا يمكن أن يعد تحويراً أو تغييراً للبنية القديمة، بالمعنى الكامل لهما. وكما اتفق بيتا المتنبي والبياتي في اللفظ، فإنهما يتفقان في الدلالة والمغزى، فالمتنبي يؤكد أن صون الأعراض، لا يتم إلا بالتضحية وإراقة الدماء، دفاعاً عنها، وكذلك البياتي يؤكد ـ من خلال استحضار بيت المتنبي هذا ـ أن الحقوق لا تصان إلا ببذل الدماء، كما أن الشرف لا يمكن أن يصان إلا بالدفاع عنه، وببذل الأرواح في سبيل الحفاظ عليه. ولعل إدخال نص المتنبي هنا يعني ، المقولة صالحة لكل زمان ومكان، ومعبرة عن كل زمان ومكان، كما تشير هذه المقولة إلى أن الصراع بين قوى الشر وقوى الباطل، بين العدل والظلم، صراع مستمر، غير محدود لا بزمان ولا بمكان.

ولم يقف البياتي عند حدود اقتباس المقاطع أو الأبيات الشعرية الكاملة، إذ ثمة نصوص شعرية بياتية، اقتبس فيها البياتي صدراً أو عجزاً من بيت شعري، ففي قصيدته (شيء من ألف ليلة) يستعين البياتي ببيت ابن خفاجة القائل(9):

ألقابُ مملكة في غير موضعها

كالهر يحكي انتفاخاً صولة الأسد

فيقتبس منه عجزه، فيقول(10):

رأيت خائنَ المسيح في بلاط الملك السعيد

منجماً ومخبراً وكاتباً

....

رأيته هراً بلا نيوب

((يحكي انتفاخاً صولة الأسد)).

وجلي أن التناص هنا قد تحقق من خلال اقتباس عجز بيت ابن خفاجة السابق، ووضعه كاملاً في نص البياتي الجديد. ويعرض البياتي في المقطع السابق، كما في البيت القديم بذلك الصنف من الناس، الذين يتباهون بما لا يملكون، وينعتون أنفسهم بما ليس فيهم، فيتحدثون عن القوة والشجاعة، على حين أنهم يفتقدونهما، كما يفضح البياتي في هذا المقطع، ضعف هذا الصنف من الناس، وجبنهم الذي ليس له حدود. ومما يؤيد ما ذهبنا إليه أن بيت ابن خفاجة كان الهدف منه التعريض بملوك الطوائف والدويلات، الذين كانوا يحكمون في الفترة التي سبقت سقوط الأندلس على أيدي الفرنجة، حيث كان هؤلاء الملوك يتخذون الألقاب التي تشير إلى عظمتهم وعظمة ممالكهم، على حين أنهم كانوا مجرد حكام لإمارات صغيرة متناحرة، كانت تنهار الواحدة تلو الأخرى، وتسقط في أيدي الفرنجة، ولعل البياتي يسعى من وراء استحضار هذا الشطر الشعري إلى تأكيد استمرارية ظهور هذا الصنف من الناس في كل زمان ومكان.

وصفوة القول:إن طبيعة التناص الاقتباسي الكامل المنصص، تقوم على اقتباس جملة أو جمل

كاملة تامة المعنى، تشكل بحد ذاتها نصاً مستقلاً، سواء أكانت شعراً أم نثراً.

ب ـ التناص الاقتباسي الكامل المحور:

وهو ن يعمد الشاعر إلى نص مستقل ومتكامل بذاته، سواء أكان بيتاً، أم أبياتاً شعرية كاملة، أم شطراً من بيت شعري، أم جملة نثرية كاملة، فيقتطعه من سياقه، ويضعه في نصه اللاحق، بعد أن يغير في بنيته الأصلية، فيزيد فيها أو ينقص، ويقدم فيها أو يؤخر، سواء أكان هذا التغيير أو التحوير بسيطاً أم معقداً.

ويزخر شعر البياتي بأبيات شعرية وبنصوص نثرية متعددة ومختلفة المصادر، أخضعها البياتي للغته الخاصة، وانزاح بها عن بنيتها اللغوية الأم، وأعاد صياغتها من جديد، لتقدم لنا رؤيته الشعرية الجديدة.

ففي قصيدته (النبوءة) يقول البياتي(11):

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت، وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفلى على جدول ماء

تتعرى في حياء.

والبياتي في المقطع الشعري السابق، يقتبس مثلاً معروفاً: ((تجوع الحرة، ولا تأكل بثدييها))(12). بعد أن يحور صياغته اللغوية بما يتلاءم والمغزى الذي يريد أن يثبته، فعلى مستوى البنية اللغوية، نجد أن التركيب النحوي للمثل قد حصل فيه تقديم وتأخير، وحذف وإضافة. فقد حذف البياتي من المثل كلاً من (ولا)، و(الباء) في كلمة بثدييها. كما أضاف البياتي الأداة (إذا)، وتغيرت صيغة الفعل (تجوع) إلى الماضي (جاعت). أما على مستوى الدلالة فقد حاول البياتي أن يعمق الدلالة القديمة للمثل، فقام بتوليد دلالة جديدة أشد قوة وعمقاً، فإذا كانت المرأة الحرة قديماً، والتي تتمتع بالطهر والعفاف، تجوع ولا تلجأ إلى ما يجلب لها العار، فإن المرأة لدى البياتي تفعل ما هو اشد من ذلك، إذ تأكل نفسها من جوعها، ولا تبيع جسدها، تفني هذا الجسد وتدمره ولا تهينه، أي إنها في النهاية تعمد إلى الانتحار حفاظاً على شرفها.

ويبرع البياتي في اقتباس بعض الأشطر الشعرية التي تتساوق مع مواقفه، ورؤيته الخاصة، فيحاول إخضاعها للغته الخاصة، من دون أن يكون هنالك تغيير كبير لصياغتها النحوية الأولى، يقول البياتي في سياق عرضه لمشاهد متنوعة من (سوق القرية)، وإبرازه للتناقضات الاجتماعية التي تسيطر هناك (13)

وبائع الأساور والعطورْ

كالخنفساء تدبُّ: ((قبرتي العزيزة)) يا سدوم!

لن يصلحَ العطارُ ما قد أفسدَ الدهر الغشومْ.

والبياتي في المقطع السابق، يقتبس عجز بيت شعري قديم، مضيفاً إليه بعض الكلمات، وحاذفاً منه بعضها الآخر(14):

عجوز ترجي أن تكون فتية

وقد لُحبَ الجنبان واحدودب الظهر

تدسُّ إلى العطار سلعة أهلها

وهل يصلح العطار ما أعطب الدهر

وقد أضاف البياتي إلى هذا الشطر الشعري، الأداتين (لن) و(قد)، وكلمة (الغشوم) كما حذف منه الأداة (هل)، وقام باستبدال كلمة (أفسد) بكلمة (أعطب). كما تحولت دلالة التركيب النحوي من الاستفهام الإنكاري في النص القديم، إلى الإثبات المؤكد في نص البياتي. ودلالة المعنى في كل من النصين القديم والجديد متساوقة، حيث يؤكد النص القديم أن ما فات لا يمكن إعادته إلى ما كان عليه، كما أنه لا يمكن إصلاح هذا الواقع الفاسد، كما يؤكد

نص البياتي.

وتتنوع الطرق الفنية التي يستخدمها البياتي في اقتباس النصوص القديمة، ففي قصيدته (الموت والقنديل) يقتبس البياتي بيت المتنبي(15):

كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي، وأنا كنت
أميل على سيفي منتحراً تحت الثلج، وقبل أفول
النجم القطبي وراء الأبراج
فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار؟

فعلى مستوى التركيب النحوي، أضاف البياتي إلى بيت المتنبي جملتي: (كان الروم أمامي)، و(أنا كنت أميل على سيفي منتحراً تحت الثلج). كما أضاف كلمة (ورائي). وحذف من البيت جملة (خلف ظهرك روم) وجملة (فعلى أي جانبيك تميل). أما على مستوى الدلالة، فقد ظهر سيف الدولة في بيت المتنبي قائداً شجاعاً، يحاربه الروم وغير الروم من الأعراب، وهو في كل ذلك يتصدى لكلا الطرفين، ويعمل فيهم القتل. وفي نص البياتي يتحول سيف الدولة إلى مجرد قائد مهزوم، يفر من المعارك، ويولي الأدبار. ولعل البياتي أراد من خلال ذلك أن يصور موقف المثقف الذي يثبت أمام العدو، ويتصدى له وحيداً بقلمه وكلمته، ويموت شهيد موقفه، على حين يفر السياسي والحاكم.

وتصل بعض نماذج الاقتباسات المحورة، عند البياتي حدوداً واضحة جداً، بحيث تبدو النصوص المقتبسة، وكأنها استشهادات من نصوص سابقة، نقلت من مواضعها الأصلية، ووضعت في سياقات جديدة.

وهذا ما نجده في قصيدته (عذاب الحلاج)، ففي المقطع الثاني منه (رحلة حول الكلمات)، يقتبس البياتي قولاً مشهوراً للحلاج هو(17):

((يامن أسكرني بحبه، وحيرني في ميادين قربه))

يقول البياتي(18):

يا مسكري بحبه
محيري في قربه
يا مغلق الأبواب.

ويبدو واضحاً مدى التشابه أو التطابق اللفظي والتركيبي بين النصين، فالفعلان (أسكرني) و(حيرني) في بيت الحلاج، تتحول صيغتاهما إلى اسم الفاعل في نص البياتي، فيصبحان (مسكري) و(محيري)، كما يحذف البياتي كلمتي (من) و(ميادين). ويتحقق التطابق بين النصين على مستوى الدلالة أو المعنى أيضاً، فكلاهما يتحدث عن حالة العشق والهيام أو السكر الصوفي، التي يعيشها الحلاج، والبياتي هنا يتخذ من شخصية الحلاج قناعاً يتحدث من خلاله عما يريد أن يعبر عنه.

وتتجلى بعض صور الاقتباس الكامل المحور، لدى البياتي في قصيدته (سفر الفقر والثورة)، حيث يقتبس البياتي عبارة الإمام علي ((لو كان الفقر رجلاً لقتلته))(19). ويضعها في صلب قصيدته التي تتحدث عن مشكلة الفقر ومعاناة الفقراء، يقول البياتي(20):

لو أنّ الفقر إنسان
إذن لقتلته وشربتُ من دمهِ
لو أنّ الفقر إنسان.

ويلحظ المتلقي أن التحوير الذي أحدثه البياتي في عبارة الإمام علي، تحوير بسيط غير معقد، فقد حذف كلمة (رجلاً) ووضع مكانها كلمة (إنسان)، كما وضع الحرف المشبه بالفعل (أنّ) مكان الفعل الناقص (كان)، وأضاف كلمة (إذن) إلى نصه الشعري الجديد. ويلاحظ تكرار (لو) للتعبير عن الشعور بالخيبة، وعدم تحقق الرغبة، كما يلاحظ اللجوء إلى المبالغة بشرب الدم تعبيراً عن مرارة المعاناة.

ويلجأ البياتي إلى المقولة النقدية العربية القديمة

التي تعرض فهم النقد العربي القديم لأفضلية الشعر ووظيفته، وهي: ((أعذب الشعر أكذبه)، فيحورها على مستوى اللفظ، يقول البياتي في قصيدته (12 قصيدة إلى العراق / الشعر والثورة)(21):

((الشعر أعذبهُ الكذوب))

قالوا

وما صدقوا

لأنهم تنابلة وعُورُ

كانوا حذاءً للسلاطين الغزاة

بلا قلوب.

ويلحظ المتلقي أن الغرض من هذا التحوير البسيط، الذي لا يغير معنى تلك المقولة النقدية، أو ينقصه، هو غرض عروضي بحت، كيما تستقيم تلك الجملة في سياق قصيدة البياتي، هذا من ناحية الوزن والموسيقا، أما من ناحية الدلالة فالقصيدة ـ كما هو واضح ـ فيها تعريض بتلك المقولة النقدية، كما أنها تشن حملة شعواء على أولئك الداعين إلى فصل الشعر عن قضايا الناس وهمومهم، على حين يرى البياتي أن غاية الشعر هي الالتزام بهموم الناس وقضاياهم، فالبياتي هنا يورد المقولة النقدي بمعناها القديم لينقضها ويرد عليها بأسلوب واضح مباشر.

وفي قصيدته (النبوءة) يقول البياتي(22):

عندما ينفخ في الصور، ولا يستيقظ الموتى ولا يلمع نورْ

ويصيح الديك في أطلال أور

آه ماذا للمغني سأقول؟

وجلي أن البياتي في المقطع السابق يجتزئ تركيباً من الآية الكريمة: ((وله الملك يوم ينفخ في الصور، عالم الغيب والشهادة وهو الحكيم الخبير))(23). وهذا التركيب مكون من الفعل (ينفخ) والجار والمجرور (في الصور). والبياتي يوظف النفخ في الصور والتماع النهار للتعبير عن الثورة، التي يؤذن كل شيء باندلاعها، ولكن الناس لا ينهضون ولا يثورون، وهو يحس بالخيبة عندئذ، فلا يعرف ماذا سيقول للمغني الشاعر الذي تنبأ بالثورة ودعا لها، وإذن فإن هذا الاقتباس هنا جاء رمزاً لقيام الثورة وتحققها.

وفي بعض الأحايين يلجأ البياتي إلى تحوير مقتبساته، دون أن يكون له هدف محدد من وراء هذا التحوير، اللهم إلا محاكاة الشعر القديم والتلاعب بصياغته اللغوية، ففي قصيدته (محنة أبي العلاء)، وفي المقطع السادس منها (قمر المعرة)، يقتبس البياتي بيت المعري الشهير(24):

ليلتي هذه عروس من الز   نج عليها قلائد من جمان

حيث يصوغ البياتي هذا البيت صياغة جديدة، فيقوم بتفكيك بنيته اللغوية، ويعيد تشكليه في بناء جديد، يقول البياتي(25):

الليل في معرة النعمانْ

زنجيةٌ على رخام جيدها قلائد الجمان.

ويلحظ المتلقي أن عملية التحوير هنا، قد تمت على مستوى الحذف والإضافة، فقد أضاف البياتي إلى نصه شبه الجملة (في معرة النعمان)، و(على رخام جيدها) مع المضاف إليه في كل منهما. وحذف من البيت القديم كلمتي (هذه)، و(عروس) كما حور في الكلمات والتراكيب: (من الزنج ← زنجية). و(قلائد من جمان ← قلائد الجمان).

ويتضح مما سبق أن طبيعة التناص الاقتباس الكامل المحور تقوم على اقتباس جملة أو جمل تامة المعنى وكاملة، تشكل بحد ذاتها نصاً مستقلاً، ولكن

حصل فيها بعض التغيير أو التحوير من حذف أو إضافة، وسواء أكانت هذه الجملة أو الجمل شعراً أم نثراً.

جـ . التناص الاقتباسي الجزئي:

وهو أن يعمد الشاعر إلى نص نثري أو شعري، فيتقطع منه عبارات، أو جملاً، أو تراكيب جزئية غير مكتملة، ويضعها في نصه اللاحق. وبعض هذه الاقتباسات الجزئية ترد في شعر البياتي عفو الخاطر، وانسياباً لمختزنات الذاكرة الشعرية البياتية، من دون أن تحمل أية دلالات فكرية محددة وواضحة.

وهذا النوع من التناص الاقتباسي موجود لدى البياتي بكثرة، ففي قصيدته (الجرادة الذهبية) يقتبس البياتي جزءاً من عجز بيت المعري المشهور(26):

إن حزناً في ساعة الموت

أضعاف سرور في ساعة الميلاد

يقول البياتي(27):

بكى أبو العلاء

وهو يراني ميتاً حياً، وحياً ميتاً في ساعة الميلاد.

فالاقتباس هنا، مكون من شبه الجملة (في ساعة) والمضاف إليه (الميلاد).

ويقول البياتي في قصيدته (كتابة على قبر السياب)(28):

أبكي على الحسين

وسوف أبكيه، إلى أن يجمع الله الشتيتين، وأن يسقط سور البين.

والمقطع السابق يقتبس فيه البياتي، شطراً من صدر بيت للمجنون، يقول فيه(29):

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما

يظنان كل الظن أن لا تلاقيا

والاقتباس هنا ينصب على جملة كاملة، مكونة من فعل وفاعل ومفعول به، وهي (يجمع الله الشتيتين). ولعل البياتي يهدف من وراء هذا التناص تأكيد استمرارية حزنه على الحسين، الذي يمثل لديه رمزاً لصاحب المبدأ أو القضية، الذي يموت في سبيل الدفاع عن قضيته.

وثمة نص شعري يقتطع فيه البياتي عجز بيت شعري لعمر بن أبي ربيعة، يقول البياتي في قصيدته (محنة أبي العلاء/ سقط الزند)(30):

. مولاي، هل يخفى القمر؟

فجملة (هل يخفى القمر؟) مقتبسة من بيت عمر بن أبي ربيعة القائل(31):

قلن: تعرفن الفتى؟ قلن: نعم

قد عرفناه، وهل يخفى القمر؟

وفي قصيدته (البحث عن الكلمة المفقودة)، يقتبس البياتي تركيباً جزئياً من بيت المعري(32):

رب لحد قد صار لحدا مراراً

ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

يقول البياتي(33):

الزمن الضائع في تزاحم الأضداد

يخلع عن كاهله عباءة الرماد.

والاقتباس هنا مكون من شبه الجملة (من تزاحم) مع استبدال حرف الجر (في) بـ (من)،

والمضاف إليه (الأضداد).

ويتضح من خلال النماذج السابقة، أن التناص الاقتباسي الجزئي يقوم على اقتباس بعض المفردات، أو الكلمات أو أشباه الجمل، أو الجمل غير التامة.

ونستنتج مما سبق:

1. غالباً ما تكون الوظيفة الفنية للتناص الاقتباسي الكامل المنصص كامنة في نقل تجربة شعرية كاملة، يرى البياتي في مبدعها مماثلاً أو مشابهاً له، بحيث يحمل كل منهما صفات متقاربة كالتمرد والثورية....، وقد ظهر ذلك من خلال عدة قصائد (كلمات إلى الحجر/ قال طرفة بن العبد) و (محنة أبي العلاء / لزومية)... وغيرهما.. أما الوظيفة الفنية والفكرية للتناص الاقتباسي الكامل المحور، فهي غالباً ما تحقق إحدى غايتين: الأولى: تعميق الدلالة القديمة للنصوص المقتبسة، ومن ثم إسقاطها على التجربة المعاصرة، كما في قصيدة (النبوءة). والثانية: عكس الدلالة القديمة، وتقديم رؤية جديدة، مناقضة لها: كما في قصيدتي (الموت والقنديل) و(12 قصيدة إلى العراق / الشعر والثورة). وأما التناص الاقتباسي الجزئي، فمعظمه لا يحمل أي دلالات فكرية أو فنية إذ يأتي عفو الخاطر، أو انسياباً لمختزنات الذاكرة الشعرية للبياتي.

2. جميع تلك الأنواع من التناص الاقتباسي موجودة بكثرة في شعر البياتي، غير أن أكثرها حضوراً هو التناص الاقتباسي الجزئي.

2- التناص الإشاري:

وهو أن يستحضر الشاعر نصاً، أياً كان مصدره أو نوعه، سواء أكان قصيدة شعرية، أم نصاً نثرياً، أم أسطورة، أم حادثة تاريخية معينة، أم نصاً من التراث الشعبي أو الصوفي،... عن طريق الإشارة المركزة، بحيث تغدو هذه الإشارة، بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص، من دون أن يكون هنالك حضور لفظي كامل، أو محور، أو جزئي لها في النصوص اللاحقة، وغالباً ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو اثنتين.

ويتميز هذا النوع من التناص، بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز، مع الدقة في التعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة، وبأقل قدر ممكن من الكلمات. يقول البياتي في المقطع الأول (المريد)، من قصيدته (عذاب الحلاج)(34):

صَمْتُكَ بيتُ العنكبوت، تاجك الصبَّار.

يلحظ المتلقي أن التناص الإشاري في المقطع السابق، يتبدى من خلال امتياح الصورة الشعرية المتحققة، من القرآن الكريم، حيث يقفز إلى الذهن مباشرة، صورة بيت العنكبوت الواهن في الآية القرآنية(35): ﴿مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء، كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً، وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون﴾. وتتخذ قصيدة البياتي صفة المونولوج الداخلي، حيث يخاطب الحلاج نفسه، واصفاً موقفه بالوهن والضعف والهشاشة، حيث تتنازعه الرغبة، بين أن يقف موقفاً سلبياً فيدير ظهره للفقراء ويتخلى عنهم، وبين أن يقف في صفهم، ويناضل من أجلهم، فهو في صمته وتخليه عن الفقراء يكون قد صنع لنفسه بيتاً مثل بيت العنكبوت.

ويتحقق التناص الإشاري، في قصيدة (سفر الفقر والثورة)، من خلال اعتماد البياتي على مفردة (الصخرة)، التي وردت في القرآن الكريم، يقول البياتي(36):

أتنطق هذه الصخرة؟

وتفتح في غد فاها

ويجري الماءُ منها قطرةً قطرة

وتنبت فوقها زهرة.

وواضح أن المقطع السابق، يستدعي الآية القرآنية التي تشير إلى حصول بني إسرائيل على الخير والخصب، بعد الجدب والقحط، وذلك من خلال ضرب موسى الحجر، التي تفجَّرت ينابيع وأنهاراً، فشرب منها قوم موسى، وكثرت الخيرات بين أيديهم/ تقول الآية(37): ﴿وإذ استسقى موسى لقومه، فقلنا اضرب بعصاك الحجر، فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً، قد علم كلُّ أناسٍ مشربَهم، كلوا واشربوا من رزق الله، ولا تعثَوا في الأرض مفسدين﴾. ويلحظ المتلقي أن مفردة (الصخرة) المستدعاة من النص القرآني، قد لعبت دوراً مهماً في تأكيد ضرورة الثورة، وفعلها العجيب، إذ إن نطق الصخرة وانفتاحها لدى البياتي، رمز لحدوث الثورة، وما تحمله من معاني استمرارية الحياة والنماء والخصب، حيث ينسال الماء من الصخرة، وترتوي الأرض، فينبت الزهر، ويعم الخير.

ولعل مفردتي (الصخرة) و(قطرة) تستدعيان أيضاً، بشكل مباشر، قصيدة (الأرض اليباب) للشاعر الأمريكي ت.س.إليوت، التي يقول فيها(38):

الصخور بلا ماء

نعم، الصخرة جافة والطريق مليء بالرمال

....

آه لو أسمع صوت الماء

لا صوت الجرادة

أو حفيف الحشائش الجافة

بل صوت الماء فوق الصخور

هنالك حيث العصفور يغرد للناسك

على أشجار الصنوبر

قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة

دون أي أثر للماء.

وعلى الرغم من تأثر البياتي الواضح بإليوت، فإن المفارقة بين نصيهما تكمن في أن قصيدة إليوت تشير إلى استمرارية الجدب والجفاف، وانحسار الحلم بالماء، أما قصيدة البياتي ففيها تفاؤل قوي بالمطر/ الخصب، وفيها تأكيد قوي لحصوله.

وثمة نماذج شعرية بياتية كثيرة، تحيلنا إلى أقوال شعرية أو نثرية متعددة، فالمقطع الآتي من قصيدة البياتي (يوميات العشاق الفقراء)، يشير إلى عدد من الآيات القرآنية التي تتحدث عما يفعله بنو إسرائيل، من تحريف للكتب السماوية، بما يوافق أهواءهم الخاصة، ومصالحهم الذاتية، وذلك من مثل قوله تعالى(39): ﴿أفتطمعون أن يؤمنوا لكم، وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله، ثم يحرّفونه من بعد ما عقلوه، وهم يعلمون﴾ وقوله(40): ﴿يحرّفون الكلم عن مواضعه﴾. يقول البياتي(41):

لم يظهرِ النجمُ ولكنْ ظهر السادة واللصوص

وشعراء الحلم المأجور

وأغمدوا سيوفهم في جثث الأطفال

وفقراء المدن الجياع

وحرَّفوا شهادة الأموات

والكتب المقدسة.

وتظهر القراءة التحليلية للمقطع السابق، تحقق التناص الإشاري من خلال قول البياتي: (وحرّفوا شهادة الأموات/ والكتب المقدسة)، حيث يسهم النص القرآني الذي يستحضره البياتي، في تعرية لصوص هذا العصر من الأغنياء، الذين يستغلّون الفقراء، ويأكلون حقوقهم، ويقتلون براءة الأطفال، ويتحكمون في مصائر الناس، ويفعلون ما يحبون.

وتتركز الإشارة في قصيدة البياتي (العبير المسعور) على نصين شعريين، يقول البياتي(42):

هبطت بصحرائي فقلت حمامةٌ

عادت مع الليل الحزينِ لوكرها

حتى إذا علّمتها لغةَ الهوى

وأغثت ملهوفَ الحنين بصدرها

طارتْ بأجنحة السّراب وخلّفت

صحرائيَ الظمأى تلوبُ بأسرها.

يحيلنا المقطع الشعري السابق إلى قول الشيخ الرئيس ابن سينا(43):

هبطت إليك من المحل الأرفع

ورقاءُ ذات تعزز وتمنّعِ

كما يحيلنا إلى قول معن بن أوس المزني(44):

أعلّمه الرماية كل يوم

فلما اشتدَّ ساعِدُه رماني

ولعل الفعل (هبطت)، وكلمة (حمامة) في نص البياتي المرادفة لكلمة ورقاء في بيت ابن سينا، هما اللذان عملا على تثوير الذهن، والعودة بالذاكرة إلى نص ابن سينا الغائب. وهذا ما حصل أيضاً مع نموذج التناص الإشاري الثاني، فالفعل (علّمتها) بالإضافة إلى التركيب الشرطي المكوّن من الشرط وجوابه: (حتى إذا علمتها) و(طارت بأجنحة)، استدعيا على الفور بيت معن بن أوس السابق. وقد أسهم كلا النصين الغائبين في التعبير عن عدم ثبات علاقة الحب بين الشاعر ومحبوبته، حيث إن الفعل (هبطت) يفيد بأن عملية الهبوط اضطرارية سرعان ما تنتهي، وأن هذا الهبوط ليس نابعاً من قلب الحمامة/ المحبوبة. كما إن جواب الشرط (طارت) في نص البياتي، و(رماني) في نص معن بن أوس، كليهما يؤكد أن علاقة الحب تلك علاقة مؤقتة وغير مستمرة، مبنية على مصلحة تريد الحمامة/ المحبوبة تحقيقها، إذ ما إن تتحقق تلك المصلحة، حتى تغادر الحمامة/ المحبوبة البياتي، تاركةً إياه في حزن قاتل.

وفي قصيدة (إلى ساهرة)، يبدو التناص الإشاري واضحاً من خلال كُمون بيت أبي نواس القائل(45):

عاج الشقي على دار يسائلها

وعجت أسال عن خمّارة البلد

في مقطع للبياتي يقول فيه(46):

على شاطئ الوهمِ نامي

كمقبرةٍ في الثلوج

ولا تسألي عن غرامي

ولا تسألي من يعوج

على طللٍ دارس

أعاد الحبيب؟

ففي صمته العابسِ

أمانٍ تذوب

قبيل الغروب.

يلحظ المتلقي أن مفردتي (يعوج، طلل) قد أحالتا فوراً إلى بيت أبي نواس الذي ينعي فيه على من يقف على الأطلال، وجلي أن البياتي يهدف من وراء استحضار بيت أبي نواس في المقطع السابق إلى تأييد ما ذهب إليه أبو نواس، من رفض الوقوف على الأطلال الدارسة، وضرورة التخلي عن مناجاتها، حيث إن ذلك لم يعد له مكان، لا في عصر أبي نواس ولا في عصر البياتي.

وإذا كان التناص الإشاري يعتمد ـ كما قلنا سابقاً ـ على إشارات، أو علامات، أو قرائن تصل بين النص الحاضر والنص الغائب، فإن هذه العلامات، أو

الإشارات قد لا تكون واضحة تماماً، بحيث لا يكون هنالك نقل أي مبنىً من النص الغائب، وهذا ما يتطلب من المتلقي إعمال الذهن أكثر، لاكتشاف النص الغائب، يقول البياتي في قصيدته (مراثي لوركا)(47):

غرناطة البراءة

تُمعِن في إلقاء ما تحملُ، من ريحٍ ومن نجوم

تنام تحت نتفِ الثلج على القرميد

تشير في خوف إلى كثبانها السوداء

فَمنْ هناك الإخوة الأعداء

جاؤوا على ظهر خيول الموت

وأغرقوا بالدم هذا البيت.

يشير البياتي في المقطع السابق، إلى النزاع على السلطة، الذي حصل بين أبي عبد الله محمد (الحادي عشر) آخر ملوك غرناطة، الملقب بالملك الصغير، وعمه أبي عبد الله محمد (الثاني عشر)، والذي انتهى بعد معارك ضارية بينهما، إلى شطر غرناطة بينهما، ومن ثم سقوطها نهائياً في أيدي الفرنجة(48). ولعل البياتي قد هدف من وراء هذه الإشارة إلى تلك الخلافات التي حصلت بين الأندلسيين، التوحيد بين مأساة غرناطة في السابق، ومأساتها في الحاضر، إذ شهدت في الماضي سلسلة من الحروب الدامية بين العرب والفرنجة من جهة، وبين العرب أنفسهم من جهة ثانية، كما شهدت في الحاضر مصرع الشاعر الإسباني لوركا، الذي هو عند البياتي، رمز للمناضل الذي يموت شهيداً من أجل الحرية، وكأن القدر قد حكم على هذه المدينة، بأن تستمر فيها مشاهد الموت والدمار والخراب إلى أجل غير معروف.

وثمة تركيب شعري آخر، يقوم البياتي من خلاله بامتياح بعض الصور الشعرية القديمة، إذ تحيلنا بعض الصور التي يستخدمها في بعض قصائده، إلى صور أخرى من الموروث الشعري العربي القديم، ولعل ذلك ما نجده في قصيدته (إلى جوادٍ سليم)، حيث يقول(49):

الكلماتُ نزفت دماً على الكتاب

توهجتْ وانطفأت

وغابَ

حضورُها . الكلماتُ مطْهُر العذاب .

تكدست

وأنتَ في الضباب

تفتح للشمس طريقاً

تفتح الأبوابْ

يا إخوتي ادخلوا، قميصُ الليل، مبتلٌّ ويا أحباب

حرائق الشباب في زماننا البخيلِ هذا

تصنعُ العُجاب.

في المقطع الشعري السابق، تعيد صورة قميص الليل إلى الأذهان بيت ابن المعتز الذي يقول فيه(50):

وجاءني في قميص الليل مستتراً

يستعجل الخطو من خوفٍ ومن حذر

وواضح أن صورة قميص الليل لدى كل من البياتي وابن المعتز، مختلفة الدلالة، فابن المعتز يشبه الليل بقميص يرتديه الإنسان، وهو يريد بذلك الإشارة إلى أن صاحبه أو قاصده، قد جاءه في ظلمة الليل، أما البياتي فهو لا يقصد بقميص الليل ما قصده ابن المعتز، وإنما يقصد تأكيد قرب وزوال هذا الليل، الذي هو رمزٌ للظلم والقهر، وخاصة أن دماء الشباب تصنع العجائب/ الثورة، كما أن كون القميص مبتلاً يعني أنه سرعان ما يُخلع، وأنه لن يستمر، ويشير البياتي أيضاً إلى دور الشاعر ومعاناته، إذ يحاول دوماً أن ينير للناس دروبهم، وأن يشق لهم

طريق الحرية، طريق الشمس.

وتستدعي صورة (الشمس التي تحيي الحجر الرميم) في قصيدة البياتي (الحجر)، إلى الأذهان صورة (العظام الرميم) في الآية القرآنية، التي تتحدث عن الإنسان الجاحد، الذي يبلغ لديه الجحود حداً ينسيه نشأته وكيفية خلقه(50): ﴿وضرب لنا مثلاً، ونسي خلقه، قال من يُحيي العظامَ، وهي رميم﴾. يقول البياتي (52):

من أصل السُّلَّم ناديتُكَ، يا ربّاه!

جِلديَ يسَّاقط في الظلام

شعريَ شابْ...

جنيةُ البحر على الصخرة تبكي: مات سندباد

ربّاهُ طالتْ غربتي رباه!

وغرقت عبر الليالي (إرمُ العماد)

الليل طار، طالتِ الحياه

فأين يا ربّاه!

شمسك! تحيي الحجر الرميم

وتشعل الهشيم.

يشير هذا المقطع إلى حالة الجدب والعقم، التي تسيطر على المجتمع، لعدم تحقق الثورة / الخصب، مما يدفع البياتي إلى طلب المعجزات وخوارق العادات من القدرة الإلهية، التي تحيي العظام النخرة، ويشير أسلوب النداء الذي تظهر من خلاله استغاثة البياتي بالقدرة الإلهية، إلى حالة العذاب والألم المستمرين، اللذين يعانيهما البياتي، وخاصة بعد أن ماتت بشائر الخلاص، المتمثلة بالسندباد وإرم العماد، ولم يعد أمام البياتي إلا الاستمرار في المناجاة، وطلب المعجزات، لعل العنقاء تهب من جديد، لتحقق الثورة /الانبعاث/ الخصب.

ويتضح مما سبق:

1 . تنوع الطرق التي يتحقق فيها التناص الإشاري لدى البياتي، ومن الممكن حصر تلك الطرق في أربعة أنواع:

أ . الإشارة في الكلمة: وفيها يعتمد التناص على كلمة واحدة أو اثنتين، تحملان إشارة واضحة إلى النص الغائب وذلك كما في قصائد (سفر الفقر والثورة) و(عذاب الحلاّج/المريد).

ب . الإشارة في الجملة: وفيها يعتمد التناص على جملة تشير إلى النص الغائب، وذلك كما في قصائد (يوميات العشاق الفقراء) و(إلى ساهرة) و(الحجر).

جـ . الإشارة في الأسلوب: وفيها يعتمد التناص على استيحاء أسلوب بلاغي معين، يحيلنا إلى النص الغائب، وذلك كما في قصيدة (العبير المسعور).

د . الإشارة في الصورة: وفيها يعتمد التناص على صورة فنية تشير إلى صورة فنية سابقة، وذلك كما في قصيدة (إلى جواد سليم).

وتكثر لدى البياتي نماذج النوعين الأول والثاني، أما الثالث والرابع فيكاد حضورهما يكون نادراً، وعلى كلٍّ فإن التناص الإشاري بأنواعه السابقة تلك لا يقل فاعلية عن التناص الاقتباسي، فالإشارة السريعة المركزة إلى نص ما، لا يقل دورها عن اقتباس أجزاء كاملة أو محوّرة من ذلك النص، ولعل طبيعة الرؤية أو الموقف هو الذي يفرض على البياتي استخدام هذا النوع من التناص أو ذاك.

3 ـ التناص الامتصاصي:

وهو أن يستلهم الشاعر مضمون نص سابق أو مغزاه أو فكرته، ويقوم بإعادة صياغة هذا المغزى أو المضمون أو الفكرة، من جديد بعد امتصاصه وتشربه، من دون أن يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح، أو ذكر صريح للنص السابق. وفي هذا الشكل

من أشكال التناص لدى البياتي، تبدو عملية امتصاص وتشرب النصوص السابقة غير محددة بقواعد أو ضوابط تعين على اكتشافها، إذ إن معالم النصوص السابقة تتنازعها جدلية الخفاء والتجلي، وذلك بحسب قوة ذوبانها في النصوص اللاحقة.

وثمة نماذج كثيرة للتناص الامتصاصي في شعر البياتي، ففي قصيدته (الحجر)، يقول البياتي(53):

عصا سليمان على بلاطة الزمان

وهو عليها نائم، متكئ، يقظان

ينخرها السوس، فيهوي ميتاً رميم.

والبياتي في المقطع السابق، يمتص معنى الآية القرآنية، التي تتحدث عن موت نبي الله سليمان، الذي ظلّ بعد موته واقفاً، متكئاً على عصاه، وكيف أن قومه لم يدروا بموته، إلا بعد أن أتت دوابّ الأرض على عصاه. قال تعالى(54): ﴿فلما قضينا عليه الموت، ما دلهم على موته إلا دابة الأرض، تأكل منسأته﴾. ويلحظ المتلقي أنه لم يظهر في نص البياتي، أيَّةُ مفردة من مفردات النص القرآني، كما أن البياتي لم يعتمد الصياغة أو الأسلوب نفسه الذي استخدمه القرآن الكريم في عرضه قصة موت سليمان، بل عمد إلى صهر تلك الصياغة القرآنية في لغته الخاصة، وسكب عليها من روحه الشعرية. والمقطع البياتي السابق، فيه تأكيد لتحجر هذا الواقع، واستمرارية الموت، الذي يظهر من خلال استمرار الغربة والنفي للبياتي نفسه، ومن خلال موت سندباد ـ رمز الخلاص، وغرق إرم العماد ـ رمز المدينة الفاضلة، ومن خلال موت سليمان، وتهرّؤ الخيام. ولعل هذا الموت الجماعي الذي يشير إليه البياتي، يشعرنا بموت الحياة نفسها، بحيث لم يعد فيها أي شيء يستحق العيش من أجله. يقول البياتي(55):

من أسفل السُّلَّم ناديْتُكَ، يا ربّاه

جِلدِيَ يسَّاقط في الظلام

شعريَ شابْ، ...

جِنِّيةُ البحر على الصخرة تبكي: مات سندباد

ربّاهُ طالتْ غربتي رباه!

وغرقت عبر الليالي (إرمُ العماد)

عصا سليمان على بلاطة الزمان...

تهرّأ الخيَّام....

وفي قصيدة (الملجأ العشرون)، يعمد البياتي إلى اقتناص جملة من قول خالد بن الوليد المشهور(56): ((لقد لقيت كذا وكذا زحفاً، وما في جسمي موضع شبرٍ، إلا وفيه ضربة أو طعنة أو رمية، ثم هأنذا أموت حتف أنفي، كما يموت العَير، فلا نامت أعينُ الجبناء)). ويلحظ المتلقي أن البياتي يمتص قول خالد: (فلا نامت أعين الجبناء)، ويتشرب روحه ومغزاه، ويحمّله شحنات دلالية خاصة، ومضمونات جديدة تناسب الواقع المعاصر، المثخن بالجراحات الأليمة التي لا تندمل. يقول البياتي(57):

((من هنا أماه! أعواد المشانق والحريق

من هنا بدؤوا ونبدأ، والطريق

وعْر طويل

لا عاشَ رعديدٌ ذليل)).

وفي قصيدته (الأعداء) يعزف البياتي على مكونات مَثَل مشهور، متضمَّن في البيت الشعري القائل(58):

هذه العصا من هذه العصيّة

وهل تلد الحية إلا الحية

حيث يقوم البياتي بتذويب عجز هذا البيت وامتصاصه، ليبني على أنقاضه قولاً آخر، له الدلالة نفسها والمغزى نفسه، يقول البياتي في قصيدته الأعداء(59):

صبُّوا الماء على الماء

رقصوا فوق حبال الكلمات الصفراء

صنعوا شعراء

نصبوا خلفاء

ومطايا وطواحينَ هواء

فإذا الكلُّ هباء...

الشعرُ نقاط سوداء

الحبُّ بكاء

التاريخ فتوحُ نساء

فالكلمات الكاذبة الجوفاء

لن تصنع عنقاء

من جمل الصحراء.

* * *

القطط العمياء

تلد القطط العمياء.

يتبدى التناص الامتصاصي في المقطع السابق، من خلال السطرين الأخيرين اللذين يمتصان المثل: (هل تلد الحية إلا الحية)، واللذين يريد البياتي من خلالهما فضح ذلك الواقع السياسي المشوّه، الذي يسيطر عليه المهرجون، الذين صبوا الماء على الماء/ ورقصوا فوق حبال الكلمات الصفراء / وصنعوا شعراء/ ونصبوا خلفاء...، والذين تتحول عندهم المفاهيم، وتأخذ مساراً مخالفاً، فإذا الشعر نقاط سوداء / والحب بكاء/ والتاريخ فتوح نساء. غير أن النتيجة الحتمية لهذا الواقع، ولهذه المفاهيم المنقلبة عن أصلها ومسارها الصحيح، ولادةٌ شوهاءُ، لا يتحقق فيها الانبعاث، ولا تعود فيها الحياة إلى مجراها، فالكلمات الكاذبة الجوفاء / لن تصنع عنقاء / من جمل الصحراء، والقطط العمياء لن تلد إلا قططاً عمياء، مثلما أن هذا الواقع الفاسد، لن ينتج إلا واقعاً أشد فساداً.

وقد أمدت تجربة الاغتراب لدى الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد، البياتي بتجربة مماثلة لطبيعته الثورية المتمردة، فقد وجد البياتي نفسه، في الاغتراب والنفي، شبيهاً بطرفة المنفيِّ أيضاً، وإن كان نفي البياتي أشد ألماً ومرارة، إذ كان نفياً جسدياً وفكرياً، وثمة قصيدة شعرية استلهم فيها البياتي، مغزى بيت شعري من معلقة طرفة يقول البياتي في قصيدته (عشاق في المنفى)(60):

. وأنا...

. وأنتَ؟

. أنا وحيدْ!

كقطرة المطر العقيم، أنا وحيد!

. وهؤلاءْ؟

. مثلي ومثلك يحفرون قبورَهم عبر الجدارْ

مثلي ومثلك مُقبلون على انتظار

مَنْ لا يعود

وأنا وأنت وهؤلاءْ

كالعنزة الجرباء أفردها القطيعْ

لا نستطيع...

وإذا استطعنا، فالجدارْ

والتافهونْ

يقفون بالمرصاد، كالسدِّ المنيعْ

لا نستطيع.

وواضح أن السطرين التاسع والعاشر يقف خلفهما بيت طرفة القائل(61):

إلى أن تحامتني العشيرة

وأفردت إفراد البعير المعبّد

فالبياتي يعيد صياغة هذا البيت صياغة جديدة، تأخذ من بيت طرفة مضمونه وروحه، لتمتزج بلغة البياتي الخاصة. وتكمن في هذه القصيدة رؤية البياتي لتجربة النفي، التي عاشها سنين طويلة، حيث تكشف عن شدة معاناة المنفيين. ولعل هذه القصيدة تمثل أيضاً قضية الاغتراب، اغتراب الفنان والمفكر والأديب في أجلى صورها، في هذا العصر، حيث يعيش كلٌّ منهم في منفىً نفسي أشد مرارةٍ من المنفى الجسدي، ويعيش كل منهم حالةً من العذاب والقلق والقهر تشابه، بل تضاهي حالة المغترب جسدياً.

ويتجلى التناص الامتصاصي في قصيدة البياتي (العرب اللاجئون)، حيث يقول البياتي(62):

يا من يدق الباب

نحن اللاجئين

متنا

وما ((يافا)) سوى إعلان ليمونٍ

فلا تُقلق عظام الميتين.

في المقطع السابق يعمد البياتي إلى إذابة قول المعري(63):

خففِ الوطءَ ما أظنُّ أديمَ الـ

أرضِ إلا من هذه الأجساد

وواضح أن نص البياتي قد تمدد على جسد بيت المعري السابق الذكر، وفق عملية امتصاص وتسرب، بعد تحويل هذا البيت عن مجراه ومساره، ووضعه في تركيب لغوي جديد، له حرارته ووهجه، وذلك بهدف إسقاط مغزاه على الواقع المعاصر، الذي يعيشه العرب، ويلحظ المتلقي أن الدلالة في كلٍّ من النصين: القديم والجديد مختلفة، فالمعري يطلب من صديقه، أن يمشي بأناة ورفق، لاعتقاده بأنه ربما تكون جميع تلك المساحات من الأراضي ممتلئة بأجساد الأموات، منذ العصور الغابرة وحتى زمنه هو، أما البياتي فإنه يستخدم مغزى بيت المعري في دلالة مغايرة، هدفها السخرية اللاذعة من مواقف العرب المخزية تجاه الشعب الفلسطيني، ونكباته المستمرة، وكأنه يريد أن يقول: كفاكم تحريضاً لهؤلاء الناس، الذين هم أموات في أجساد أحياء.

ولعل أطول نص شعري، امتصّه البياتي وتشرب مفرداته ولغته ومعانيه وأفكاره، هو تلك الأغاني التي قالها أخناتون(64) في مدح آتون(65)، والتي تعرف باسم (نشيد آتون)، يقول البياتي في قصيدته (مرثية إلى أخناتون)(66):

يا أيها المعبود

أنت الذي يعيش في الحقيقة

ممجداً مباركاً قدوس

تصعد في طفولة النهار

وموته الفاجع في الكهولة

من أفق الشرق إلى الغرب، على عباب بحر النور والبخور

متوجاً بزهرة اللوتس والثعبان

حياً جميلاً خالداً معبود

وعاشقاً معشوق

شمس النهار أنتَ في جلالك العظيم

وضعتَ نيلاً في السماء وصنعت منه أمواجاً على الجبال

تسقط والحقول

إنك في قلبي ترى مدائنَ الموت وأهراماتها والبحرَ والسحاب

إنك لا تموت

إنك لا تفنى إلى الأبد

إنك لا تعطش في سفينة الشمس ولا تجوع

ولا يدبّ الشيب في شعرك أو تنفى إلى أصقاع موت النور

تحترق السماء من أجلك والنيل على غدائر الأرض وفوق

صدرها الحنون

يلثم أطرافك في جنون

يفيض بالسحر وبالغموض

يمنح معشوقاته الجواهر الحمراء

والنار والنجوم والأطفال

يحمل أوجاعي إلى البحر وحزن البشر الفانين...

والمقطع السابق مجتزأ من نص طويل، غير أن هذا المقطع المجتزأ هو الجزء الذي امتصه البياتي من نشيد آتون، ولكي يتضح التناص الامتصاصي هنا لابد من المقارنة بين نص البياتي والمقطع الآتي من نشيد آتون:(76)

ما أجمل مطلعك في أفق السماء!

أي آتون الحي، مبدأ الحياة

فإذا ما أشرقت في الأفق الشرقي

ملأت الأرض كلها بجمالك.

إنك جميل، عظيم برّاق، عال فوق كل الرؤوس،

أشعتك تحيط بالأرض، بل بكلّ ما صنعت

إنك أنت (رع)، وأنت تسوقها كلها أسيرة،

وإنك لتربطها جميعاً برباط حبك.

ومهما بعدت فإن أشعتك تغمر الأرض،

ومهما علوتَ، فإن آثار قدميك هي النهار.

ويلحظ المتلقي أن كلا النصين، نص آتون ونص البياتي صياغة مختلفة لمضمون واحد، وقد استطاع البياتي أن يمتص نشيد آتون، وأن يصهره في لغته الخاصة، ليوظفه في تجربته المعاصرة، لكن نشيد آتون لدى البياتي ((لم يعد نشيداً موجهاً إلى إله (هيولى) . كما عند أخناتون . بل إلى إله من لحم ودم، إله حقيقي، لم نتبينه ولكنْ فيه كل ملامح الإنسان))(68). ولعل السبب الذي دفع البياتي إلى إبداع مرثيته التي يوجهها إلى أخناتون، وامتصاصه لهذا المقطع الطويل من نشيد آتون، أنه وجد في أخناتون، وثورته على ما كان يقوم به الكهنة في عصره، من عبادة آلهة متعددة، ودعوته إلى عبادة إله واحد، هو آتون، وثورته على الفكر الديني، في ذلك العصر، شيئاً من ثورته هو على هذا العصر أو الواقع، وإن كان المنطلق، لدى كل منهما متغايراً، و على هذا الأساس يكون الهدف من إبداع هذه المرثية، وامتصاص هذا المقطع الأخناتوني من نشيد آتون، تأكيد البياتي أهمية الثورة وضرورتها، ولعل البياتي أيضاً، قد قصد من وراء ذلك، الكشف عما يتعرض له الثوار، أو المثقفون في عصرنا، حيث تخمد ثوراتهم أو أفكارهم، وهي في المهد. ويؤيد ذلك إشارة البياتي، في المقطع الأول من قصيدته (مرثية إلى أخناتون)، إلى ما أصاب مدينة أخناتون بعد موته من تدمير، وما لاقاه أتباعه، من لعنات الآلهة، بسبب تمسكهم بتعاليمه، ونشيده الخالد(69).

وربما تشير صفات المحبة والعشق . ((ولا يوصف بالعشق، إلا من امتلأ قلبه بحب الحق والخير والجمال))(70) . والتي أسبغها البياتي على الإله في المقطع السابق، إلى أن الإله الذي يخاطبه البياتي، إلهٌ من لحم ودم، أو هو في النتيجة الإنسان الثائر، الذي يستطيع أن يغير مجرى الأحداث في هذا العالم، لصالح المضطهدين والمستغلين، فيأخذ لهم حقوقهم ممن اغتصبهم إياها.

وثمة نص شعري آخر، نقرأ وراء لغته المتحققة صورة شعرية مستمدة من النص القرآني، يمتاحها البياتي، ويعمل على تذويبها، وإعادة خلقها من جديد، مكسباً إياها رؤية عصرية جديدة، تسهم في تعميق الإحساس بالمعاناة التي يعيشها بروميثيوس/ الشاعر، يقول البياتي في قصيدته (سارق النار):(71)

وسارق النار لم يبرحْ كعادته
يُسابق الريح من حان إلى حان
ولم تزل لعنة الآباء تتبعه
وتحجب الأرض عن مصباحه القاني
ولم تزل في السجون السود رائحة
وفي الملاجئ من تاريخه العاني
مشاعل كلما الطاغوت أطفأها
عادت تضيء على أشلاء إنسان.

يظهر التناص الامتصاصي في السطرين السابع والثامن تنثال منهما الصورة القرآنية، الكامنة في قوله تعالى:(72) ﴿يريدون أن يطفئوا نور الله بأفواههم، ويأبى الله إلا أن يتم نوره، ولو كره الكافرون﴾. فمن الجليّ أن صورة بروميثيوس سارق النار/ البياتي، المضطهد والمعذب والمنفي، وصورة كفاحه المستمر ـ حيث يظهر حاملاً شعلة الحياة، لينير للبشرية طريقها، مهما حاول أعداء الحرية والكرامة أن يقفوا في طريقه، ومهما وضعوا أمامه من عقبات ـ تلتقيان مع الصورة القرآنية، التي تصور سعي الكفار الحثيث إلى إطفاء شعلة الحق والهداية، ومحاولتهم إخمادها. والتي تصور أيضاً، إصرار الذات الإلهية، وسعيها المتواصل في سبيل أن تظل هذه الشعلة مضاءة، تهدي الناس إلى سواء السبيل.

وتأخذ بعض نماذج التناص الامتصاصي لدى البياتي مساراً خاصاً، حيث تتسرب نصوص نثرية قرآنية وغير قرآنية، أو نصوص شعرية، تمتص وتذاب وتندغم في شعره لتأخذ شكلاً لغوياً جديداً، وتمثل قصيدة (عن الموت والثورة) مثالاً واضحاً لذلك النوع من التناص، يقول البياتي راوياً قصة مقتل غيفارا ولوركا، مؤكداً ضرورة الثورة، مؤمناً بحتمية انتصارها، عارضاً لتضحياته الكبيرة، وتشرده الدائم، ونفيه المستمر في سبيلها: (73).

كان مغني (قرطبة)
ملطخاً بالدم فوق العربة
تبكيه جنيات بحر الروم
وقاطفات زهر اللؤلؤ والكروم
...لا تجر يا فرات حتى أكمل النشيد
كقدر الإغريق
كالموت كالطاعون كالحريق
محتومة تظهر في السماء
علامة الثورة فوق السمّ والشرور
لا تجر يا فرات حتى أكمل النشيد
ها أنذا مشرد يتيم
أبحث في الجحيم
عنها وعن عدالة الثورة والمسيح
. . . . .
....، فيا فرات
لا تجر حتى أكمل النشيد
ها أنذا شريد
في هذه ا لمخاضة.

المقطع السابق يتحدث عن مصرع غيفارا ولوركا، وعن انبعاث الثورة وحتمية انتصارها، غير أن ما تهمنا الإشارة إليه هنا، هو امتصاص البياتي لقول الشاعر ت. س. إليوت، في قصيدته الشهيرة (الأرض

اليباب)، يقول إليوت:(74)

أيها (التيمز) الحبيب، اجر الهوينا، حتى أتم أغنيتي

ويلحظ المتلقي أن هذا الامتصاص قد ظهر بشكل محوّر أو معاكس، فإليوت يطلب من التيمز أن يستمر في جريانه كي يكمل أغنيته، فهو على توافق مع النهر وانسجام ومصالحة، على حين يطلب البياتي من الفرات أن يقف، لأنه أمام موت صديق ثائر، وكأن الحياة قد توقفت بموت غيفارا، ولعل مما يؤيد ذلك إشارة البياتي نفسه إلى الأثر الذي تركه فيه موت غيفارا، بحيث عمل على توجيه أسلوب البياتي الشعري بما يلائم قضايا الثورة ومفهوماتها، يقول البياتي: ((المعاناة والصمت والموت، والثورة المضادة التي شملت العالم، والرحيل المستمر من منفى إلى منفى، وموت الثائر العظيم غيفارا، الذي كنت أعتبره الرمز والأمل الوحيد الباقي لكادحي ومثقفي العالم المضطهدين والمظلومين، والذي كنت أعتبره أول بطل نموذجي في جيلنا، تخطّى أسوار الحاضر المتعفن، وأسوار الإمبريالية العالمية التي تقودها الولايات المتحدة الأمريكية.

.....، هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبر به))(75).

وأخيراً نقول: تتركز الوظيفة الفنية والفكرية للتناص الامتصاصي، في معظم قصائد البياتي، التي تنحو هذا النحو، في كونها تعمل على تعميق الرؤية التي يقدمها البياتي، وخاصة إذا كانت الدلالة في كل من القصيدتين القديمة والجديدة متوافقة أو متشابهة، وذلك كما في قصائد (الحجر) و(عشاق في المنفى) و(سارق النار)... وأحياناً يكون الهدف من التناص الامتصاصي تقديم رؤية جديدة تحمل الدلالة القديمة نفسها، ولكن هذه الدلالة القديمة تستحضر هنا من أجل السخرية من قضية أو موقف معين، وذلك كما في قصيدة (العرب اللاجئون).

ولعل التناص الامتصاصي، الذي يقوم على إذابة النصوص الغائبة، وتشربها، وإعادة صياغتها في لغة جديدة، يعد من أصعب أنواع التناص، وأعمقها، حيث تظهر من خلاله قدرة الشاعر المبدع على التلاعب باللغة القديمة، وإخضاعها لأدواته الفنية الخاصة، حيث يقوم المبدع بصهر تلك اللغة القديمة، معيداً تشكيلها في بناء لغوي جديد، يختلف عن البناء القديم، وقد يحمل هذا البناء اللغوي الجديد في طيّاته مضموناً فكرياً جديداً، أو يعمل على ترسيخ المضمون القديم.

الهوامش:

(1) عباس. إحسان (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) دار بيروت، بيروت، 1955 ص 24.

(2) الديوان 2/ 191.

(3) ابن العبد. طرفة (الديوان) دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1961 ص 31 . 33.

(4) الديوان 2/ 35.

(5) حسين طه والأبياري. إبراهيم (شروح لزوم ما لا يلزم) دار المعارف، القاهرة د. تا 1/ 183 . 184.

(6) صبحي. محيى الدين (الرؤيا في شعر البياتي) ص 216.

(7) البرقوقي. عبد الرحمن (شرح ديوان المتنبي) 4/ 319.

(8) الديوان 1/ 320.

(9) لم أجد هذا البيت في ديوان ابن خفاجة ولا في بعض الكتب المختصة بالأدب الأندلسي، لكن نسبته إلى ابن خفاجة معروفة.

(10) الديوان 2/ 175.

(11) الديوان 2/ 199.

(12) الميداني. النيسابوري (مجمع الأمثال) 1/ 122، والمثل للحارث بن سليل الأسدي.

(13) الديوان 1/ 148.

(14) البيتان لأعرابي مجهول ، ومعنى لحب الجنبان: قلّ لحمُهما. ينظر: المبرد. أبو العباس محمد بن يزيد (الكامل) تحقيق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت ط2، 1993، 1/ 405 . 406.

(15) البرقوقي. عبد الرحمن (شرح ديوان المتنبي) 3/ 347.

(16) الديوان 2/ 377.

(17) ماسنيون. لويس وكراوس. بول (أخبار الحلاّج) مكتبة لاروز ومطبعة القلم، باريس، ط1، 1936 ص 17.

(18) الديوان 2/ 11.

(19) بحثنا عن هذا القول في كثير من الكتب، التي يظن وجوده فيها، كنهج البلاغة وشروحها، كما بحثنا عنه في كثير من كتب التراجم، والسير، التي ترجمت للإمام علي، لكننا لم نجده، وعلى كل حال، فإن نسبته إلى الإمام علي مشهورة بين ا لقاصي والداني.

(20) الديوان 2/ 43.

(21) الديوان 1/ 359.

(22) الديوان 2/ 200.

(23) القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية: 73.

(24) لجنة إحياء آثار أبي العلاء (شروط سقط الزند) 1/ 429.

(25) الديوان 2/ 33.

(26) لجنة إحياء آثار أبي العلاء (شروح سقط الزند) 3/ 978.

(27) الديوان 2/ 179.

(28) الديوان 2/ 231.

(29) مجنون ليلى. قيس بن الملوّح (الديوان) جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فرّاج، مكتبة مصر، القاهرة، د. تا ص 293.

(30) الديوان 2/ 29.

(31) عبد الحميد. محمد محيى الدين (شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة) المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 1965، 3 ص 151.

(32) لجنة إحياء آثار أبي العلاء (شروح سقط الزند) 3/ 976.

(33) الديوان 2/ 90.

(34) الديوان 2/ 9.

(35) القرآن الكريم، سورة العنكبوت، الآية: 41.

(36) الديوان 2/ 48.

(37) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: 60.

(38) متى. فائق (ت. س. إليوت) ص 135 ـ 137.

(39) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: 75.

(40) القرآن الكريم، سورة النساء الآية: 46.

(41) الديوان 2/ 251.

(42) الديوان 1/ 106.

(43) ابن أبي أصيبعة. موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) تحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. تا، ص 446.

(44) ينظر: الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر (البيان والتبيين) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1985، 5/ 232. واستدّ من السداد، ويروى: اشتد.

(45) أبو نواس. الحسن بن هانئ (الديوان) تحقيق. أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953، ص 46.

(46) الديوان 1/ 90.

(47) الديوان 2/ 153.

(48) ينظر: بشتاوي عادل سعيد (الأندلسيون المواركة) دار أسامة، دمشق، ط2، 1985، ص 81 وما بعدها.

(49) الديوان 2/ 153.

(50) ابن المعتز. عبد الله (الديوان) دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1961 ص 246.

(51) القرآن الكريم، سورة يس، الآية: 78.

(52) الديوان 2/ 81 . 82.

(53) الديوان 2/ 82.

(54) القرآن الكريم، سورة سبأ، الآية: 14.

(55) الديوان 2/ 81 . 82.

(56) ابن عبد ربه. أبو عمر أحمد بن محمد (العقد الفريد) تحقيق: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940، 1/ 164.

(57) الديوان 1/ 132.

(58) الميداني. النيسابوري. (مجمع الأمثال) 1/ 17.

(59) الديوان 1/ 444 . 445.

(60) الديوان 1/ 163.

(61) طرفة (الديوان) ص 31.

(62) الديوان 1/ 440 . 441.

(63) لجنة إحياء آثار أبي العلاء (شروح سقط الزند) 3/ 974.

(64) أخناتون: ملك من ملوك مصر القديمة، اسمه أمنحوتب الرابع، وقد خلف أباه أمنحوتب الثالث، وكان شاعراً. بعد توليه الملك ثار على دين آمون، وعلى الأساليب التي اتبعها كهنته، وكان مثالاً للطهر والأمانة. وقد رأى أن الألوهية أكبر ما تكون في الشمس مصدر الضوء، وكل ما على الأرض من حياة، ولذا فقد أعلن أنه ليس للعالم إلا إله واحد، هو آتون (الشمس). ينظر: ديورانت. ولِ (قصة الحضارة) المجلد 1 الجزء 2 ص 168 . 169.

(65) آتون: هو في الديانة المصرية القديمة قرص الشمس، الذي عبده أخناتون. ينظر: إمام عبد الفتاح إمام (معجم ديانات وأساطير العالم) مكتبة مدبولي، القاهرة، د. تا، المجلد الأول ص 138.

(66) الديوان 2/ 269 . 270.

(67) ديورانت. ولِ (قصة الحضارة) المجلد 1 الجزء 2 ص 169 . 170.

(68) الكبيسي، طرّاد (مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي) ص 37.

(69) ينظر: الديوان 2/ 268.

(70) الكبيسي. طرّاد (مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي) ص 40.

(71) الديوان 1/ 141.

(72) القرآن الكريم، سورة التوبة، الآية 32.

(73) الديوان 2/ 162 . 164.

(74) إليوت. ت. س (الأرض اليباب) ص 44.

(75) البياتي (تجربتي الشعرية) ص 34.

المصادر والمراجع

أ . المصادر

. البياتي. عبد الوهاب:الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، 1990.

ب . المراجع

. القرآن الكريم.

. إليوت. ت. س:الأرض اليباب، ترجمة ودراسة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1995.

. إمام. عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، بلا تاريخ.

. ابن أبي أصيبعة. أحمد بن القاسم:عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت، بلا تاريخ.

. البياتي. عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968.

. البرقوقي. عبد الرحمن: شرح ديوان المتنبي، المكتبة التجارية الكبرة، القاهرة، ط2، 1938.

. بشتاوي. عادل سعيد:الأندلسيون المواركة، دار أسامة، دمشق، ط2، 1985.

. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985.

. حسين. طه، والأبياري. إبراهيم: شرح لزوم ما لا يلزم، دار المعارف، القاهرة، بلا تاريخ.

. صبحي. محيى الدين: الرؤيا في شعر البياتي، اتحاد الكتّاب العرب دمشق، 1986.

. عباس. إحسان:عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، 1955.

. ابن العبد، طرفة: الديوان، دار صادر ودار بيروت، 1961.

. ابن عبد ربه. أحمد بن محمد: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة

والنشر، القاهرة، 1940.

. الكبيسي. طرّاد: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

. لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري:شروح سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1945.

. ماسنيون. لويس، وكراوس. بول: أخبار الحلاّج مكتبة لاروز ومطبعة القلم، باريس، ط1، 1936.

. المبرّد. أبو العباس: الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1993.

. متّى. فائق ت. س. إليوت، دار المعارف، القاهرة، 1966.

. مجنون ليلى (قيس بن الملوّح): الديوان، جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة، بلا تاريخ.

. ابن المعتز. عبد الله: الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1961.

. الميداني النيسابوري أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955.

. أبو نواس. الحسن بن هانئ:الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953.

84

أسلوبية التقطيع في التشكيل الجمالي والتعبيري للقصيدة

عند الشاعر عز الدين المناصرة

د. فيصل صالح القصيري

تتدرج بنية التقطيع في إطار البنى الأسلوبية الأساسية، المشكلة لهيكل القصيدة العربية الحديثة وشكلها الخطي، وربما كانت أكثرها حضوراً في ميدان الإنجاز الشعري لهذه القصيدة.

وبوسعنا توصيف بنية التقطيع، توصيفاً اصطلاحياً، يتحدد في إطاره العام بكونها ـ تلك القصيدة المؤلفة من أكثر من مقطع واحد، ويقوم الشاعر باعتماد أسلوب خطي معين بين مقطع وآخر، استناداً إلى طبيعة التجربة الشعرية التي تنطوي عليها القصيدة.

ولعل من أكثر أساليب الفصل الخطية في القصيدة العربية الحديثة، ذات البنية المقطعية شيوعاً، هو أسلوب الفصل بالأرقام، أي ترقيم المقاطع، ابتداء من الرقم (1)، وحتى آخر رقم، تنتهي به مقاطع القصيدة، ولاشك في أن أسلوب الفصل الرقمي هذا ينهض على دلالة سيميائية عامة، تفترض حالةً شعرية، تقوم على النمو والمضاعفة وتصعيد الحس التكاثري لعناصر التشكيل الشعري بين مقطع وآخر، إذ أن المقطع الأول رقم (1)، عادة ما يمثل استهلالاً للمقاطع اللاحقة، وكل مقطع يرتبط بما قبله، على الصعيد، الشكل ـ خطي، برقم ناقص، كما يرتبط بما بعده برقم زائد، وصولاً إلى الرقم الأخير الذي يعد رقم الإقفال.

ولابد هنا من الكشف عن المغزى الشعري لفلسفة التقطيع الرقمي، عبر معاينة التحولات اللسانية والأسلوبية والصورية والإيقاعية والرمزية والتشكيلية التي تقدمها المقاطع المتلاحقة، تحت ضغط التلاحق الرقمي الحسابي المنتظم، مع مراعاة الفضاء الرياضي الذي يمكن أن تتركه الأرقام على الفضاء الشعري العام للقصيدة، فضلاً عن الانتباه إلى أن كل قصيدة مقطعة تقطيعاً رقمياً لها تجربتها الخاصة، وقد ترتبط مع مثيلاتها الأخريات، بسمات مشتركة متأتية من الفضاء الحسابي للأرقام المتتابعة تتابعاً آلياً منتظماً، لكنها تتغاير في اللحظة التي يتداخل فيها الفضاء الحسابي للأرقام مع الفضاء الشعري للتجربة.

أما الأسلوب الثاني الذي لا يقل شيوعاً عن الأسلوب الأول، فهو أسلوب الفصل بالعنونة، إذ تأخذ المقاطع المتلاحقة، عنوانات مستقلة داخل نسيج عنواني عام، يخضع لسلطة عتبة العنونة المركزية في القصيدة.

ولابد في حال قراءة هذه القصيدة من التركيز على تحليل جماليات العنوان وفلسفة العنونة في المقاطع، داخل فضاء العنوان المركزي المهيمن، لأن العنونة هنا عنصر شعري فاعل خطياً وميدانياً في المقاطع كلها، ويتوافر على قصدية عالية، لا يمكن قراءة القصيدة قراءة صحيحة من دون استنطاقها، فضلاً عن كونها مفاتيح مقترحة ومتاحة، لا مناص من استثمارها من أجل إدراك القيمة الجمالية والتعبيرية، لبنية التقطيع التي تنهج هذا المنهج في تشكيلها المقطعي.

ولا تتوقف أساليب التقطيع في بنية القصيدة المقطعية، عند هذين الأسلوبين بل تنفتح على أشكال خطية كثيرة، يعتمد فيها الشاعر النقاط والفواصل والعلامات المتنوعة للفصل بين مقاطع قصيدته المقطعية.

ولكل شكل من أشكال النقاط والفواصل والعلامات التي يعتمدها الشاعر للفصل بين مقاطع القصيدة، دلالة وقيمة شعرية سيميائية، ويتوقف إدراكها والإحساس بها على طبيعة قراءتها في ضوء الاستراتيجية العامة، التي تشتغل عليها القصيدة، ولاسيما في الالتفات إلى شعريات البياض والفراغ والشكل الأيقوني للفواصل، ومستوى انتشارها الخطي.

إنّ علامات الترقيم والفصل، تمثل "عنصراً هاماً في النظام الطباعي للقصيدة، وخاصة القصيدة الحديثة، تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككل" (1)، إلا أن هذه المحدد الذي يوجب نمطاً معيناً من

العلاقات بين المقاطع، لا يتدخل تدخلاً جوهرياً في باطنية التجربة الشعرية في القصيدة، إذ تظل القصيدة المقطعية، خاضعة لخصوصية تجربتها المفردة التي ينظر إليها بعض النقاد، بوصفها ظاهرة شعرية موجودة بشكل فعلي ميداني في النسق النصي اللغوي، بحيث يصعب فصل عناصرها (2)، وثمة من يعتقد أن تجربة بعض الشعراء في القصيدة المقطعية، تنحاز في النموذج منها إلى استقلالية المقطع الشعري الواحد، وصلاحيته للاستشهاد الجزئي على الظواهر الأسلوبية، المراد دراستها صوتياً أو تركيبياً أو دلالياً (3).

لكنه على العموم، يجد الكثيرون أن القصيدة المقطعية، وعلى الرغم من أنها مؤلفة من مقاطع كثيرة، إلاَّ أن لكل مقطع من هذه المقاطع، دوره في منح القصيدة تكاملها (4).

وقد رصد عبد الله أبو هيف، ثلاثة أنماط من الأبنية التي يمكن أن تعتمدها القصيدة المقطعية، ولاسيما في عملية استثمار طاقات الصورة الشعرية، هي البناء التوليفي الذي يوفر للصورة، فرصة التجانس التي تضع شبكة الصور في المقاطع في علاقة استعارية أشمل لعمل المخيلة، والبناء التوافقي الذي يوفر ترابط الصور في شبكة دلالية واحدة، تتلاحم بوساطة حركة الضمير، أو منظور الرؤية الذي ينظم الوحدة العضوية للعمل الشعري، والبناء التوالدي الذي تتوالد من موشور مركزي واحد (5).

وفي كل هذه الأنماط من الأبنية، تشتغل هذه القصيدة في أفقها العام على خاصيتي الاستقلال المقطعي من جهة، والتواصل من جهة أخرى مع بقية المقاطع وفي الوقت ذاته.

وتفيد بنية التقطيع كثيراً من تقانة "المونتاج" في الفن السينمائي الذي هو في المصطلح السينمائي، "فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذي التقطت به، ولكن على أساس فني وفكري آخر" (6). وبمعنى أن ترتيب المقاطع واللقطات، يحدث استجابة لطبيعة الأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج (7).

وقد أفاد الشاعر عز الدين المناصرة من إنجازات هذه التقانة السينمائية ووظفها توظيفاً أسلوبياً في الكثير من قصائده، معتمداً على خلق ترابط كلي بين المقاطع، إذ تتوالى القصيدة "صوراً متعددة، تعقبها صور أخرى، يجمع بينها جميعاً ـ في الصورة الكلية ـ توحد وتناسق، يصنعه الشتات الظاهري الذي يستطيع في تواليه، وفي أنساقه المرئية والسمعية، إثارة توجه نفسي للخيط الداخلي الذي يجمع وحداته المبددة عند النظرية الأولى، ولينفسح المجال، لرسم صورة شاملة منقسمة، وذلك بانتظام تلك الصورة السريعة في داخل اللوحة الكاملة" (8).

وسنرصد في هذا المبحث، أهم أشكال بنية التقطيع في شعر المناصرة، على النحو الذي تتجلى فيه مظاهر المنتجة السينمائية، وهي تسعى إلى تعميق الرؤية الأسلوبية المطورة للأداء الشعري في بناها المختلفة.

ـ تتألف قصيدة: "توقيعات في حفل التدشين" من خمسة مقاطع مرقمة من (1 ـ 5)، وتنطوي عتبة العنوان على إشارة واضحة إلى بنية التقطيع "توقيعات"، وهي تأخذ احتفاليتها ومهرجانيتها من فضاء الدلالة المنفتح في "حفل التدشين" التي تعمل بوصفها حاضنة لـ "توقيعات".

المقطع رقم (1) ينشغل بالتمظهر الجسدي لأنا الشاعر في فضاء زمكاني مفتوح وغير محدد، يعكس

تركيزاً شعرياً في الأداء اللغوي على مهيمنات لفظية معينة:

أسير في الشوارع
محدقاً في الموت والخراب
أسدّ أنفي بدمي
وأطرد الذباب عن فمي لكنه يعود للسرداب
من يمنع الذباب أن يمر في فمي
من يمنع الذباب؟!!! (9)

تنهض اللقطة على حركة الجسد "أسير" في مكان توفر له الصيغة الجمعية "الشوارع"، فضاء تخييلياً وإيمائياً أكبر، تخضع لحال يعمل فيها النسق البصري عملاً ذهنياً وبصرياً في آن معاً، محدقاً في الموت/الخراب".

أنا الشاعر داخل اللقطة، تمارس فعلاً جسدياً علوياً "أسد أنفي بدمي/أطرد الذباب عن فمي"، محركاً تحريكاً سردياً عبر آليتي: الاستدراك "لكنه..."، والاستفهام "من/من...؟"، إذ تتكرر فيها لفظة الذباب ثلاث مرات، مقترحة شبكة من الدوال يمكن أن تظهر في اللقطات القادمة.

وبهذا، فإن اللقطة الأولى/المقطع الأول تحفل/يحفل، بمكونات دلالية تتركز في "التوقيعة" رقم (1)، وتتسرب أصداؤها إلى بنية التوقيعات.

تواصل أنا الشاعر تجليها وحضورها الفعلي المونتاجي في المقطع رقم (2)، منتخبة وحدة مكانية أكثر تحديداً وتركيزاً من الوحدة المكانية في المقطع السابق:

في المقهى يزهر حزني تفاحاً وهموم
وأجوع فأركض، بعد سويعات من ركضي
أبصر نفسي ثانية في المقهى، كالصفر أحوم
الجوع يغازل قلبي،
ألهث كالمسلول بقايا أطلال ورسوم (10).

فسلسلة أفعال أنا الشاعر، النامية نمواً درامياً في اللقطة، تتحدد فضائياً بالمكان المحدد "المقهى" الذي يتواصل على نحو معين مع المكان الجمعي المفتوح "الشوارع" في اللقطة الأولى.

يجسد المناصرة في هذا المقطع البعد السلبي للمقهى، بوصفه مكاناً [لتأطير لحظات البطالة.... وبؤرة للثرثرة] (11)، فمشهد اللقطة ينتقل إلى تثمير الرؤية البصرية السلبية في المقطع الأول، وفتحها على دلالات جديدة "في المقهى يزهر حزني تفاحاً وهموم، لتبدأ أفعال الأنا، بممارسة نشاطها الدرامي المتلاحق "أجوع/أركض/أبصر/أحوم/ألهث"، وصولاً إلى إنتاج التشبيه الأول "كالصفر" في استثمار دلالة التحفز واستغلال فرصة الاقتناص التي تمكن أن تظهر في أية لحظة، ثم التشبيه الثاني "كالمسلول" الذي ينهي التوقيعة، نهاية أثرية سالبة "بقايا أطلال ورسوم" وتتماهى مع خاتمة التوقيعة الأولى، بنبرتها الاستفهامية السالبة.

تنحرف كاميرا التصوير في اللقطة الثالثة، لتقدم توقيعة ثالثة، ترتبط فعالياتها بمركز أنا الشاعر، لكنها تنقل مشهد المحيط، من أجل تقديم وجه ثالث للحال الشعرية العامة:

سمعت رصاصهم يَزْفُر
فكان الحبر للريشة
وجارة جارتي تبكي
على طفل لها في الشارع الأصفر
وتلعن هذه العيشة!!! (12)

. المقطع الثالث يُفعّلُ أولاً الصورة ذات الإيقاع

الإشكالي القادم من صوت الرصاص، زائداً الصوت البشري المتمثل بالاستعارة المتضمنة في الفعل "يزفر" وتظل الصورة بالرغم من ذلك، مندرجة في إطار المشهد العام للصورة الكلية في عموم التوقيعات، إلا أن تفعيل لقطات صغيرة خارج الذات المصورة، تنقل المشهد خطياً، ومحيط التجربة التصويرية" و"جارة جارتي تبكي..." التي يمكن أن تعبر تصويرها انفعالياً عن خلفيات المشهد وزواياه، كما أنها تتوازى في لحظة إقفالها" وتلعن هذه العيشة"، تلعن لحظتي إقفال اللقطتين السابقتين، في فرض حال سلبية مأساوية على التشكيل الدلالي للصورة.

تنفتح اللقطة الرابعة على دائرة زمانية ومكانية أوسع، وتُدخل عناصر الصورة الذهنية، بعناصر الصورة البصرية في مشهد إلى أدلجة الصورة وفلسفتها:

كانت خطوات الموتى في الليل... تئن

حول كؤوس البيرة والجن

كنا نتذاكر قتلانا في حفل التدشين

ومضغنا بين الفكين، بقايا لينين

كم أكره نفسي

كم أكره نفسي

وأنا أسمع خطوات الموتى في الليل تئن

حول كؤوس البيرة والجن. (13)

. المشهد يتجه باللقطة إلى لحظات استرجاعية، تعود بها إلى منطقة الذاكرة لتستدعي عبر بنية حكاية واضحة (كانت...)، صوراً خالية من التجانس والتلاؤم، لكنها تخضع لعملية منتجة داخلية في باطن اللوحة. فالصورة الجزئية الأولى، (كانت خطوات الموتى في الليل، تئن...)، تتقاطع على نحو ما مع الصورة الجزئية الثانية، (كنا نتذاكر قتلانا في حفل التدشين)، هي تكشف الهوية الدلالية السلبية للدال الاحتفالي (حفل التدشين) في عتبة العنوان، لكن الصورة الجزئية الثالثة المعطوفة على سابقتها (مضغنا بين الفكين بقايا لينين)، تفارق شكلياً الصورتين السابقتين، لكنها تستجيب في الجوهر العميق للدلالة معهما، على النحو الذي ينتج حالة من النكوص الذاتي، لأنا الشاعر تدفعه إلى إعلان اعترافي مكرر (كم أكره نفسي/كم أكره نفسي)، ليعود في حركة دائرية، تتقدمها الأنا المصرح بها (وأنا) إلى مطلع اللقطة، متوافقاً مع اللقطات السابقات في التشكيل الدلالي العام.

إنَّ هذا الاستذكار بالرغم من قصره، يصور حجم المأساة التي يتعرض لها الفلسطيني، وهو يستذكر قتلاه من جهة، وحجم الصراع المتأجج في داخله والمتشكل من تصارع الماضي والحاضر من جهة أخرى، فالاستذكارات حسب باشلار، إنما "تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال، بالزمان الذي أفاد وأعطى" (14).

اللقطة الخامسة، تشهد تمركزاً وتجوهراً بالغاً حول بؤرة أنا الشاعر، وكأنها تقوم بحشد المؤونة الدلالية والتصويرية والمشهدية للقطات الأربع السابقة، لتمركزها وتكثفها في هذه البؤرة، في توقيعتها الخامسة الاختتامية:

في قلبي آلاف الأشياء

لا أحكيها إلا للحيطان الصماء

أرفض أن أحكيها للسيف المسلول على الرقبة

أحكيها لحمام الأسرار

أرفض أن أحكيها للغول

ذلك أن لساني يا أحبابي مشلول (15).

فـ (القلب)، المركز اللساني والدلالي للصور والمشاعر والذكريات (آلاف الأشياء)، ينغلق على موجوداته، وينفصل عن المحيط (لا أحكيها/أرفض أن أحكيها/أرفض أن أحكيها)، إذ تتوقف آلة الكلام وتتعطل، (لساني/مشلول).

عند هذه العتبة النصية الاختتامية، يتعطل المكان، ويتعطل الزمن، كما يتعطل الحدث، بحيث تصبح التوقيعة الأخيرة، هي التوقيعة التي تقفل (حفل التدشين) على العجز والخذلان والانكفاء على ذاتية المركز وبؤريته.

اعتمدت بنية التقطيع (الرقمي) في القصيدة على خمس لقطات من (1 ـ 5)، لتنتج فضاءاً شعرياً قائماً على التسلسل في النمو الدلالي للوحدات الشعرية الرئيسة، ولاشك في أن التقطيع الرقمي، بتسلسله الرياضي، يتقصّد التكثير والازدياد، وهو ما يناسب توسيع الحدود الدلالية للمقولة الشعرية التي تسعى القصيدة إلى إنجازها.

تقدم بنية التقطيع الشعري في قصيدة المناصرة، نمطاً آخر ينهض على آلية التقطيع العنواني، لا الرقمي، إذ نجد أن القصيدة، تتألف من مجموعة من اللقطات الشعرية، تأخذ كل لقطة عنواناً مستقلاً داخل عتبة العنوان الكلي الذي يجمع اللقطات كلها، وثمة تناسب وتشاكل وتماهٍ بين عنوانات اللقطات من جهة، وبينها وبين العنوان المركزي من جهة أخرى، فضلاً عن التداخل المونتاجي بين متونها، صوراً وتشكيلات ودلالات، وغالباً ما تأخذ العنوانات الفرعية أرقاماً متسلسلة، إمعاناً في التركيز على آلية تعاقب اللقطات وتسلسلها الرياضي والدلالي، وسنعاين في هذا المضمار، قصيدة "أجراس" المكوّنة من لقطتين أساسيتين، هما: "1. سكاكين" و"من يقرع الأجراس؟!!"، وهي تقوم أساساً في فضائها السيميائي العام على فكرة التقطيع والمنتجة، سواء فكرة التقطيع الإيقاعي التي تختزنها مفردة "أجراس"، أم فكرة التقطيع المادي التي تنطوي عليها مفردة "سكاكين".

اللقطة الأولى الموسومة بـ "سكاكين"، تسترجع صورة ذاكراتية، لترويها بوساطة الراوي الذاتي الشعري على شكل حكاية مجازية، تعكس تجليات العنونة الفرعية والعنونة المركزية:

في زمان الندى والسماح
كنت أكثرهم في السماح
ولما وقعت حصاناً جريحاً وحيداً
على صخرة في الظلام
فجأة طوقتني سكاكينهمْ.. والسهام
هل أُميط اللثام
عن أكاذيبهمْ، هل أُميط اللثام؟!!
يا زمان الندى والسماح (16).

إن معاينة دقيقة لهذه اللقطة الحكائية، تكشف عن انطوائها على مجموعة لقطات، تؤلف مراحل تطور الحكاية ونموّها. فاللقطة الاستهلالية المنفتحة على الفضاء الزمني للذاكرة (في زمان الندى والسماح/كنت أكثرهم في السماح)، تضع الأنا الراوية على عتبة إشراق دلالي، وانفتاح لساني واسع (زمان/الندى/السماح/أكثرهم/السماح)، لكنها ما تلبث أن تنعطف على لقطة لاحقة، تنحرف بالحكاية إلى بؤرة تمركز دلالي ولساني، يُحاصر فيها الفضاء.

ويتكثف الحدث وتتسارع وحداته، باتجاه تصوير المشهد، وإبراز عناصره (ولما وقعت حصاناً جريحاً وحيداً/على صخرة في الظلام)، ثم ما تلبث هذه اللقطة

أن تنفتح على لقطة أخرى، تشترك معها في تشكيل نسيجي واحد، وتركز اللحظة الزمنية في مشهد تصويري مشدود نصيّاً (فجأة طوقتني سكاكينهم... والسهام/ وصرت يتيماً على طاولات اللئام)، حيث تختتم الحكاية في سياقها الحدثي، لتنكشف على لقطة استفهامية مفتوحة، تسأل فيها الذات الراوية، فضاءها الزمني الملتبس بها (هل أميط اللثام/عن أكاذيبهم، هل أميط اللثام/يا زمان الندى والسماح)، في سبيل عرض الحادثة مرة أخرى على شريط الذاكرة المستعادة.

إن المقطع الأول (سكاكين)، يتركب من مجموعة لقطات، تؤول دلالاتها وتشكيلاتها إلى المقطع الثاني الموسوم بـ (من يقرع الأجراس؟!!)، والسؤال يبحث عن فاعل، يعرّف بنية التنكير في عتبة العنوان المركزية (أجراس)، ويفعّلها صوتياً ودلالياً. السؤال العنواني في المقطع الثاني، يتألف هو الآخر من شبكة لقطات تتناسب في تشكيلاتها وتعاقبها الصوري والدلالي، ويمكن متابعتها تفصيلياً، حسب ورودها الرأسي من بداية المقطع حتى اختتامه.

منذ اللقطة الأولى تتضح النزعة الوصفية - التصويرية ذات التشكيل الاستعاري: في الصف الأول، أشجار تطلب حصتها في الشهرة.

إذ إن توزيع اللقطات على (صفوف)، يبقي حساسية التسلسل الرياضي للقطات، ماثلة ومعبّرة، وهذه اللقطة تنبني عمودياً (أشجار)، وتذهب رمزياً إلى طلب ارتفاع أكبر وأوسع وأعمق (الشهرة).

اللقطة الثانية، تتوازى مع اللقطة الأولى في كل عناصرها تقريباً:

في الصف الثاني أحجار

ينقلها اللاعب بين حقول الألغام

لكنها تنبني أفقياً (أحجار)، وتذهب رمزياً إلى تفعيل أرضية المشهد باتجاه التوتر واحتمال التفجير.

اللقطة الثالثة تضاعف حركة المشهد، وتغذيه بالرشاقة والأناقة والأنوثة والسرعة: في الصف الثالث تركض مهرة فصورة (تركض مهرة)، تربط رمزياً بين اتجاه السهم العمودي في اللقطة الأولى، واتجاه السهم الأفقي في اللقطة الثانية، من خلال دلالة (تركض) الأفقية المتجهة نحو إنجاز ما، ودلالة (مهرة) المتجهة رمزياً نحو الأعلى عمودياً.

اللقطة الرابعة لقطة فضائية، تتجه إلى الأنموذج الخطي، المعبّر عن تجربة رومانسية متفجرة تُداخل بين الأفقي والعمودي:

في الصف الرابع أشعار

كتبت عن عشق من نار

لكن، لا يدفع أحد مَهْرَهُ.

تنفتح هذه اللقطة على لقطة خامسة، تفتح ملف التاريخ المخصوص بتجربة إنسانية محددة وموصوفة بنمط معين من التشكيل التاريخي:

في الصف الخامس، تجار من عصر الأنوار

لكن في القرن الخامس للهجرة

يبكون على صمت الأقدار

يشكون غياب القدرة.

ليبقى سؤال العنوان (من يقرع الأجراس؟!!)، ماثلاً وعميقاً وقوياً، يتردد حتى في ضغط القوافي وتنوعها في كل اللقطات (أشجار/أحجار/أشعار/نار/الأنوار/الأقدار) و(الشهرة/مهرة/مهرة/الهجرة/القدرة)، وتظل حالة المثول والعمق والقوة، متواصلة في انفتاح اللقطات

الخمس على لقطة ندائية، يتمظهر فيها الراوي الشعري، عبر استحضار منادى مقيد برؤية شخصية معينة، تنطوي على قدر من السخرية والاستهجان:

يا هذا، هذا زمن صرصار
من جسدي، هذي المدن الخضراء
من عرقي هذا البار
لكن المندبة كبيرةٌ
والميت . صدقني . فار!!
الميت هذا الخوف القابع في الأغوار
الميت ورقة توت في قنوات الأنهار
كنا نخفيها
أو تخفينا
ونغطّي أسباب كآبتنا بغموض الأسرار
من يقرع أجراس الغيرهْ
يا آرنستو!!!

إذ يسعى الشاعر عبر فضاء النداء إلى تركيز المقولة الشعرية للقصيدة التي تجلت تجليات متعددة ومتنوعة في اللقطات السابقات، بحيث جاء مشهد الإقفال، حاوياً للقطات ومستوعباً لفضاءاتها، حتى يتحرر السؤال العنواني من شموليته، ويتحدد بـ (من يقرع أجراس الغيرة)، متجهة إلى المنادى المحدد (يا أرنستو) في إشارة إلى الروائي الشهير (همنغواي)، وفي إحالة إلى روايته الشهيرة (لمن تقرع الأجراس)، وقد وصفت الـ (أجراس) بـ (الغيرة)، بوصفها إحدى صفات همنغواي في مراحله الأخيرة. وبذلك تكون القصيدة، قد خضعت لأكثر من نمط تقطيعي في بناها، اقتضتها ضرورة التشكيل الشعري المتعدد والمتنوع فيها.

. وثمة نمط آخر في بنية التقطيع، يقوم على فواصل نقطية وإشارات خالية من الأرقام والعنوانات.

يقوم هذا النمط على تجسير العلاقة بين المقاطع، عبر لوازم تتكرر في افتتاحيات المقاطع أحياناً، وفي متونها أحياناً أخرى، وسنتنخب قصيدة (بودابست) أنموذجاً من نماذج بنية التقطيع الواسعة الحضور في شعر المناصرة.

تتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع، تفصل بين مقطع وآخر، علامة ثلاثية على شكل نجوم (***)، وتتشكل عتبة العنوان (بودابست)، تشكلاً استهلالياً يتصدر بنية المقاطع الثلاثة، لكنه يخضع للتقطيع أيضاً، إذ تنقسم المفردة الغربية على قسمين: (بودا.. وبست)، إمعاناً في تكريس بنية التقطيع، وإضفاء حسن إيقاع راقص على فضاء المفردة.

المقطع الأول، مقطع حافل باللقطات والصور التي تتنوع في نظمها الزمنية والمكانية:

بين بودا.. وبستْ
قد رقصت "تويست"
في أعالي التلال المحيطة بالقلب.. بار الغَجَرْ
بين "بودا"... و"بست"
عوسج العود كان يلامس غنج الوتر
لم أقل للسماء التي أصبحت مهجعاً للطيور
فوق عشب البحيرة: أين الدخان؟!!
شاعر، مرّ بي، يتأبط قنينة وفتاة
صاح بي ساخراً: كيف حال الرصاص البعيد!!
فجأة داهمتني ابتسامته الغامضة
الثعالب مرّت على مهل من جديد
شاعر بلل الخوف سرواله ذات يوم
كيف حال الرصاص البعيد؟!!

قال لي: سنراك، مضى يتأبط قنينة وفتاة (17).

المقطع ينهض على بنية تقطيع واضحة، تتنوع فيها اللقطات تنوعاً إيقاعياً وتصويرياً ودلالياً، لكنها تتزيّا بالمكان في صورته الواقعية الحضرية المستمدة من العنوان، وفي صورته المتخيلة التي تتجلى فيها أمكنة أخرى توحي بأزمنتها أيضاً. اللقطة الأولى، لقطة تحرص على توتر إيقاعي، يفاعل بين المكان الطبيعي والمكان الوجداني" بين بودا.. وبست/قد رقصت "تويست"/ في أعالي التلال المحيطة بالقلب.. بار الغَجرْ"، ويفتح الفضاء التصويري على أنموذج مكاني محدد.

اللقطة الثانية، التي تبدأ بداية استهلالية جديدة باستعادة اللازمة ذاتها بين (بودا)... و(بست)، من أجل مضاعفة التشكيل الإيقاعي المخصوص في حضور آلة الفعل الموسيقي، (عوسج العود كاد يلامس غنج الوتر).

اللقطة الثالثة، تعتمد على نفي السؤال، لإقرار ثبات الرؤية وحضور المعرفة (لم أقل للسماء... أين الدخان؟!!!).

اللقطة الرابعة، يشكلّها الراوي الشعري، عبر حيلة سردية، تفترض وجود (آخر) مماثل قابل للمحاورة، (مرّ بي شاعر، يتأبط قنينة وفتاة/صاح بي ساخراً: كيف حال الرصاص)، التي تقود الراوي إلى حال الدهشة: (فجأة داهمتني ابتسامته الغامضة)، في إشارة سيميائية إلى وضع الالتباس الحاصل بين الأنا والآخر.

ثم تتلاحق مجموعة من اللقطات السريعة على شكل برقيات خاطفة، تستقل في إرساليتها الإرشادية، وفي الوقت ذاته تندمج بمجاوراتها (الثعالب مرت على مهل من جديد/شاعر بلل الخوف سرواله ذات يوم/كيف حال الرصاص البعيد/قال لي: سنراك، مضى يتأبط قنينة وفتاة). إذن يسهم المقطع الأول في إنشاء كرنفال صوري، يناسب فضاء العنونة، ويستجيب استجابة متعددة ومتنوعة لحساسيته الحضرية/المدينية.

في المقطع الثاني، تتسحب الأنا الشعرية الراوية إلى بؤرتها الأنوية، مستفيدة من النتائج الميدانية التي حققها المقطع الأول، ولاسيما في إيصال التجربة المكانية والشخصانية إلى مرحلة مرشحة للفعل:

بين بودا... وبست

قد رقصت تويست

كان ظلي جريحاً، توقعت أن تعزفي غير هذا النشاز

الذي يتعالى، صديقي الذي قاتل الوحش في الغور

ينشج دمعاً، ولكنه يتظاهر أن الزمان جميل ثم يردف أن المكان جميل

كان ظلي جريحاً، وجفرا تلاحقني، رغم أني وحيد، وجفرا

تراود دانوبكم/تشتهي أن ترى بارقاً في الخليل.

بين بودا.. وبست

وحشة وفرح

كرمة عرشت فوق جدران بار

قلت: حنونة تحتمي بالبساتين في جبل مشرف

حيث بئر العصافير في الروح، ثقب عتيق(19)

إذ تستثار الذاكرة الشعرية استثارة كاملة، وهي تحشد في محور الأنا الشعرية، شبكة من العناصر المستهامة في هذا التشكيل، في مقدمتها شخصية الفتاة، وشخصية الصديق المستدعى من الذاكرة والمرتبط بها، والمكان المحفز لمكامن الذاكرة ـ جفرا)، والذات الوحيدة (وحيد) التي تستظل بالغربة (كان ظلي

جريحاً).

كلُّ هذه العناصر، تتشكل بوصفها، مجموعة قوى تشحن الأنا المتمركزة حول ذاكرتها، لمواجهة الواقع المكاني الإشكالي، (بين بودا... ويست/وحشة وفرح)، ولاشك في أنّ هذا التضاد، (وحشة×فرح)، يخلط بين مكان الواقع والفرح والموحش، ومكان الذاكرة العائد إلى (كرمة عرّشت/حنونة تحتمي بالبساتين/جبل مشرف/بئر العصافير)، على النحو الذي يجعل بوابة الاتصال بين الفضائين (ثقب عميق).

إن المقطع بإشكاليته الوجدانية الذاكراتية والعاطفية الراهنة، يبث في لوحته، شبكة من اللقطات الملونة بالأزمنة والأمكنة والحوادث والشخصيات، ويحرّض رغبة السرد، والوصف، والحوار الداخلي، للأنا الشعرية الساردة على التمادي والانطلاق والحرية في الاستدعاء والاسترجاع من (ثقب) الذاكرة العتيق، كما يحرّضها على الالتقاط والعرض والتصوير من المشهد المتاح في بصرية الرؤية.

وفي ظل هيمنة الذاكرة على المشهد، فإن آلياتها، تنجح في إزاحة الرؤية البصرية لصالح الرؤية الذهنية الذاكراتية التي تتجه في المقطع الثالث المركز، تركيزاً شديداً إلى التوسل ببنية استفهام استنكارية، تشيّع الحاضر المرئي، وتخضعه لقوة الزمن وحضورها الفاعل في ميدان الذاكرة:

أين بودا... ويست
أين ثلج الكؤوس
الشواء ورائحة السور تهرب مثل الدخان
يدعس الفاتنات... قطار الزمان.

إن المقطع يصوّر ضياع الحاضرة البصرية للرؤية، فـ (قطار الزمان) بعرباته المتلاحقة، وصوته الهادر، واندفاعه المتواصل في سكة الزمن، يتجاوز الأمكنة الجديدة الفاتنة (أين بودا.. ويست)، ويعزل المتع المبهجة (أين ثلج الكؤوس/الشواء ورائحة السور تهرب مثل الدخان)، ويمحو أجمل صور اللذة (يدعس الفاتنات).

نهضت بنية التقطيع في القصيدة، كما عاينا على تنوع التشكيل وتعدد العناصر، كما عملت على بذر البؤر الصورية وتثميرها بين مقطع وآخر، وبين لقطة وأخرى، في إفادة واضحة ـ وعلى نحو معين من تقانة المونتاج السينمائية ولكن ليس على حساب شعرية القول، فالشعر يوظف التقانات، لخدمة المقولة الشعرية في القصيدة ولا يذهب بعيداً في استثمار الطاقات الجمالية لهذه التقانات، لأنه يركز على المقولة أكثر من تركيزه على تجميل القول.

الهوامش

1 ـ في البحث عن لؤلؤة المستحيل، د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1،القاهرة 1996: 47.

2 ـ النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، د. أحلام حلوم مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2001:

140.
3 . المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2000: 76.
3 . جماليات الشعر في سوريا، د. محمد حسن عبد المحسن، منشورات شراع، ط1، دمشق، 2002: 191.
4 . الحداثة في الشعر السعودي: قصيدة سعيد الحميدين، د. عبد الله أبو هيف، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء . المغرب، 2002: 228 . 229.
5 . التراث الإنساني في شعر أمل دنقل د. جابر قميحة، هجر الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1978: 210.
6 . عن بناء القصيدة العربية الحديثة علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1972: 227.
7 . الأداء الفني والقصيدة الجديدة، د. رجاء عيد، مجلة (فصول)، المجلد 7، العدد 1 . 2، لسنة 1987 . 57.
8 . الأعمال الشعرية، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 5، بيروت، 2000: 256.
9 . الأعمال الشعرية: 256.
10 . بنية الشكل الروائي: (الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990: 91.
11 . الأعمال الشعرية: 256 . 257.
12 . الأعمال الشعرية: 257.
13 . جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، اربد . الأردن 1982: 46.
14 . الأعمال الشعرية: 257.
15 . الأعمال الشعرية: 62.
16 . الأعمال الشعرية: 62 . 63.
17 . الأعمال الشعرية: 386.
18 . الأعمال الشعرية: 386 . 387.
19 . الأعمال الشعرية: 415 . 416.

95

وقفة مع جماليات رواية

"بيدرو بارامو" لخوان رولفو

د. ماجدة حمود

علاقة الرواية بالسيرة الذاتية:

يكشف لنا خوان رولفو في كتابه "سيرة ذاتية مسلحة" أن أحد الدوافع التي دفعته إلى تأليف روايته "بيدرو بارامو" هي زيارته لقريته ومرتع طفولته بعد أنٍ هجرها ثلاثين عاماً، فعاد إليها ليجدها طللاً، تلف الوحدة شوارعها وديارها، ولا يعمّرها سوى حفيف شبحي، حفيف أشجار الكازورينا تعصف بها الريح (1).

آلمت الوحدة الكاتب، وسيطرت على مخيلته، أثناء كتابة الرواية، أصوات الحفيف الشبحي، لهذا كانت هذه الأصوات مهيمنة على فضاء الرواية، كما كانت أحد عنوانين مبدئيين لها.

قد بدت لنا قرية (كومالا) أحد الأبطال الأساسيين في الرواية، عايشناها عبر ذاكرة زمن مضى، هو زمن طفولة الراوي، فوجدناها في قمة بهائها، كما عايشناها عبر زمن حاضر انحدر بها إلى درك البؤس والجفاف!

لكن التجربة الأهم التي لمسنا ملامحها في الرواية هي التجربة التي تعرض لها (خوان رولفو) في طفولته، إذ قتل والده وهو في السادسة من عمره، فظلت هذه الحادثة جرحاً نازفاً في أعماق روحه، تركت بصمتها على إبداعه! وارتسمت في ذاكرته آلام تلك اللحظة التي أخبرته فيها أمه بموت أبيه، فجسّد لنا حزن والدته الغارق في اللوعة "لقد مات أبوك"...

ثم كما لو أن نوابض حزنها قد أفلتت، دارت حول نفسها مرة ثم أخرى، ومرة ثم أخرى، إلى أن وصلت يدان إلى كتفيها، وتمكنتا من وقف تحرك جسدها... وكأن الأرض تحتها غارقة بالدموع، ثم النحيب، بكاء ناعم، لكنه حاد مرة أخرى، والحزن الذي يلوي الجسد (2).

تسجل ذاكرة (رولفو) لحظة الصدمة، حين أخبر بمقتل أبيه، فانتزعت منه أفراح الطفولة، وسلب الإحساس بالأمان! وقد أسقط هذه التجربة على شخصيات روايته! وخاصة على الراوي البطل (خوان بريثيادو) الذي يتماهى مع الكاتب في كثير من المشاهد (البحث عن الأب، موت هذا الأب، معايشة أرواح الموتى، وبؤس المكان (كومالا)...) وكذلك يشاركه في النصف الأول من اسمه (خوان).

ولعل المشهد الذي يعكس ردود فعل أمه، حين فاجأها النبأ الحزين، هو أكثر المشاهد حياة في وجدان الكاتب! لهذا أسقطه على أم الراوي، وقدّمه عبر مشهد (سينمائي) مؤثر في حركته (انفلات نوابض الحزن إلى درجة استمرت الأم في الدوران حول ذاتها إلى أن أوقفتها يدان) كان حزنها طاغياً، تجلت ردود فعله على جسدها وعلى الطبيعة من حولها، حتى إنه منع النهار من القدوم، فتناثرت بقايا ضوء حول الأم، أما الأرض فقد بدت غارقة بدموعها!

يختار (رولفو) لهذا المشهد إطاراً زمنياً أسقط عليه حزنه! فجعل وصول الخبر الأليم في لحظة الفجر، حيث أحدث انقلاباً في الطبيعة! فبدا النهار ظلاماً دامساً أضاع نجومه "لم يكن ثمة نهار يبتدئ وإنما بداية ليل آخذ في القدوم".

لقد أحدث هذا الخبر خللاً في لحظة الشروق، فأدبر نوره، وسادت الألوان الحزينة (الرصاصية، الرمادية، الشاحبة) فضاء هذا المشهد!

لم يمت الزوج ميتة عادية، لهذا كان الألم الذي عانته الأم أكثر حرقة، وغصة الفقد أكثر لوعة، فقد آلمها أن يحاصرها إحساس بالظلم والعجز معاً، حتى الانتقام لن يعيد الحياة لزوجها القتيل! لذلك لم يكن أمامها سوى البكاء، الذي تبدى لنا بكل أشكاله (الغرق في الدموع، النحيب، بكاء ناعم لكنه حاد).

بناء الرواية:

هاجم بعض النقاد رواية خوان رولفو "بيدرو بارامو" لافتقادها الوحدة العضوية، مما أحبط الكاتب،

ودعاه إلى التأكيد بأن أولى اهتماماته كانت البنية!

اعتمد بناء (بيدرو بارامو) أسلوب الرواية الحديثة، التي تهدف إلى إشراك المتلقي كي يملأ بمخيلته الفراغات التي تركها المؤلف، خاصة أنها تقدم عالماً مستحيلاً، هو عالم الموتى، لذلك لم يكن بوسع صوت المؤلف أن يتدخل!!

لكن رغم ذلك شكلت شخصية (بيدرو بارامو) أحد العوامل التي نسجت وحدة الرواية، وحفظت بنيتها من التفكك، باعتقادنا، إذ كانت محوراً تدور حوله معظم الكوابيس والأحداث والشخصيات (الراوي البطل، ابنه، زوجته، وكيله، رجل الدين (الأب رينتيريا...) فبدا (بيدرو) مؤثراً في حياتهم وفي موتهم! في حين اختفى المؤلف وترك "شخوصه يتحدثون في حرية، وهو ما عزّز انطباعاً خاطئاً بعدم وجود بنية...

هناك بنية غير أنها تتأسس على الصمت على خيوط معلقة، مشاهد مقطوعة، يحدث فيها كل شيء في زمن آني، هو ليس بزمن (3) مألوف.

بدا الخطاب الروائي مقسماً إلى وحدات أشبه بمقاطع شعرية، يؤسسها مبدأ ثابت يعتمد اللغة الذاتية في التعبير، لهذا سيطر ضمير المتكلم (صوت الراوي المشارك، وأعماق الشخصيات) من أجل تقديم الرؤية الداخلية العميقة للشخصية، وإن كان يتدخل أحياناً في ضمير الغائب ليسرد علينا ذكريات أو مواقف تبرز وجهة نظر أخرى.

نوّع الروائي بين السرد والمشهد الحواري، وقد تميّزت لغة الحوار بشدة التركيز والفاعلية، وقد كان مثل هذا الانضباط اللغوي نتيجة خبرته في القصة القصيرة باعتقادنا.

ومما أضفى حيوية على بنية الرواية تعمّد الكاتب المفاجأة من أجل تشويق المتلقي، إذ إن الراوي المشارك أثناء طريقه إلى (كومالا) يلتقي بشخص يرافقه في طريقه إليها، فيكتشف أنه شقيقه (ابن بيدرو بارامو) وأن لديه الكثير من الأشقاء في القرية، بعد أن كان يظن نفسه الابن الوحيد له!

نُفاجأ بطريقة غير مألوفة للاعتذار عن القتل يمارسها ميغيل (ابن بيدرو) الذي يصعد إلى غرفة (آنا) ليلاً ليطلب الصفح منها (بعد قتله أبيها) فتقابله بصورة تناقض أفق توقع المتلقي، فنسمعها تقول: "وما إن وصل حتى عانقني، كما لو كانت هذه هي الطريقة للاعتذار عما اقترفه، وابتسمت له".

تبدو الفتاة في غاية الطيبة في تعاملها مع القاتل، وهي تطبق التعاليم التي لقنها إياها (الأب رينتيريا) "فكرت بما كنت قد علمتني إياه: يجب علينا أن لا نكره أحداً أبداً، ابتسمت لأقول له ذلك".

وبذلك تحل لغة الحب محل لغة الكره، كأن الفتاة هنا تريد أن تفتح أفقاً آخر أمام القاتل، عساها تستطيع نقله من بؤس عالمه إلى روعة عالم أرحب!!

ومما أضفى الحيوية على بناء الرواية، باعتقادنا، تعدد وجهات النظر في تقدم الشخصية الرئيسية (بيدرو) وغير الرئيسية (الراوي المشارك) فمثلاً دميانا وأخوها (اللذان التقاهما الراوي في القرية لحظة انهيارها) فنجدهما يختلفان في وصفه، فيقدمان رؤية مناقضة، فتقول الأخت لأخيها "إنه يتلوى على نفسه كالمحكوم باللعنة، وله كل مظاهر الإنسان الشرير..." أجابها أخوها برأي مناقض "لا إنه رجل بائس... لابد أنه متصوف من هؤلاء الذين يقضون حياتهم بالتنقل بين القرى "ليروا ما تمنحهم العناية

الإلهية" لكنه هنا لن يجد حتى ما يخلصه من الجوع..." (4)

شتان بين رؤية الأخت (رجل شرير) يتوجب الابتعاد عنه، وبين رؤية الأخ (رجل متصوف) يعيش على بركة الإيمان، يجب مساعدته! وإن كانت كلتاهما لا تقدمان صورة حقيقية لـ (خوان بريثيادو) فهو يعيش انهيار ما قبل الموت!.

جماليات المكان:

يرى بعض النقاد أن عنوان رواية "بيدرو بارامو" عنوان مخادع، لأن المكان هو بطلها الحقيقي، لا الشخصية، فقد تأثر خوان رولفو إثر زيارته للقرية التي ولد فيها، وعاش بعيداً عنها حاملاً أجمل الذكريات، وحين رآها "منطفئة" "وحيدة" أصيب بالصدمة فقد شوّهها هجران أهلها! فأسقط خيبته على الراوي المشارك (خوان بريثيادو) فتماهى صوت المؤلف مع صوته، لهذا يسأل أحد أبنائها:

- ولماذا تبدو كئيبة هكذا!!/ - إنه الزمن يا سيدي..."

نعايش هنا وقع الزمن الذي لا يعرف الحياد، وإنما تعبث أصابعه في الوجود والأمكنة، فتزرع الكآبة حيثما حلّت، دون أن تفرّق بين ملامح مكان أو إنسان!

لهذا نهب الزمن جماليات (كومالا) وارتدّت الذاكرة باحثة عن صورته التي ارتسمت (في زمن مضى) هاربة من صورته (في زمن حاضر) مما يتيح للمتلقي معايشة مشهدي الجمال والقبح، فينتقل من روعة زمن مضى إلى بؤس زمن حاضر يجثم بثقله على الروح!

يجسد المشهد الأول عبر ذاكرة أم الراوي (خوان بريثيادو) التي عاشت تتنهد شوقاً إلى (كومالا) تحلم بالعودة إليها، لهذا توصي ابنها، أثناء احتضارها، بتحقيق حلمها!

يأتي ابنها إلى (كومالا) حاملاً معه عينيها اللتين لم تريا فيها سوى الجمال، حيث "يوجد أروع منظر لسهل أخضر تخالطه بعض الصفرة التي تنشرها الذرة الناضجة..." (5)

لهذا توصيه بأن يذهب إلى (كومالا) لا ليرى أباه فقط، وإنما ليلتقي بروحها بعد موتها، وسيسمع هناك أصوات ذكرياتها التي تمحو موتها!

اكتنزت القرية بأفراح الأم، لهذا دعتها "كنزيّة" إذ خبأت فيها ذكريات طفولتها، فكانت لا تشمّ فيها سوى "رائحة عسل مراق..." ولا تتذوق سوى "طعم أزهار البرتقال" ولن تتنفس في كل الأوقات سوى الهواء المنعش، مما يضفي على الأشياء ظلاً جميلاً، ويمنح الحياة روحاً شفافة كالهمسة، فيختلط علينا الأمر هل نسمع حفيف نسيم الأشجار أم همسات الحياة إذ "يبدّل الهواء لون الأشياء حيث يهوّي الحياة وكأنه الهمس، كأنه همسة نقية من همسات الحياة" (6).

قد ينقلب هدوء الطبيعة "ترعد السماء فجأة ويهطل المطر". لكن أصوات الطبيعة لن تثير الرعب، لأنها تحمل للإنسان، أجمل المفاجآت "قد يأتي الربيع، ستعتاد هناك على المفاجآت يا بني".

مع تداعيات الأم تنساب ذكريات الحياة اليومية في القرية! فنعايش لحظة نهوض القرية فجراً، إذ تضج بالحياة، ونسمع أصوات العربات التي تأتيها من الجهات الأربع محملة بالخيرات، ونشمّ رائحة الخبز الطازج! لهذا كانت (كومالا) جنتها، وحبها الوحيد، خاصة بعد أن تخلى عنها (بيدرو) "ستجد هناك حبي... ستشعر بأن المرء يتمنى هناك لو يعيش إلى الأبدية".

إن وجهة نظر الأم التي ترى المكان رديفاً للجنة (في زمن مضى) نجد ما يناقضها (في الزمن الحاضر)

حين نسمع وجهة نظر الابن، إذ بدا له ضريح الآمال، نقيضاً للجنة، يقبع "فوق جمرات الأرض، في فم الجحيم تماماً... إن كثيرين ممن يموتون هناك يعودون بمجرد وصولهم إلى الجحيم بحثاً عن لحافهم". (7)

مع مرور الزمن باتت القرية جحيماً، بل أقسى من الجحيم، لهذا من يأتي لزيارتها بعد الموت يفضل العودة إلى الجحيم، إذ قد يجد فيه ما يخفف قسوة الحر، وهذا ما يفتقده في كومالا!

لهذا لن نستغرب أن الحياة لم تعد تهمس فيها، فقد أفسحت المجال لانتشار همسات الموت، لهذا يصرح ابنها "لقد قتلني الهمس".

هنا نتساءل: هل تغير المكان نتيجة لتغير الزمان؟ أو نتيجة تغيّر الإنسان؟ خاصة بعد استيلاء (بيدرو بارامو) عليه، وإهماله بعد وفاة زوجته (سوزانا) عندئذ باتت "مهجورة" "منطفئة".

اختفت ملامح الجمال التي عايشناها عبر ذاكرة الأم، وتبدّل طعم زهر البرتقال، وبات لها "طعم التعاسة؟ إذ لم تعد تشهد الولادة لدى الإنسان، حتى الطبيعة أصبحت عقيماً، ولم تعد تعرف لحظة الميلاد ما تحمله من مظاهر الجمال (الغيوم، العصافير، العشب) لذلك انتشر فيها الهواء "القديم والخدر، البائس والنحيل مثل كل شيء هرم" لينبئ باقتراب النهاية! وبذلك غادرها رونق الحياة، وسيطرت عليها رائحة صفراء هي رائحة الموت! وباتت "مطلية كلها بالتعاسة" ما إن يراها المرء حتى تصفعه الكآبة! حتى إن قسيس (كونتلا) يخبرنا "إننا نحيا في أرض تعطي كل شيء بفضل العناية الإلهية، ولكن كل شيء تعطيه حامض..." يؤكد كلامه (الأب رينتيريا) "هذا صحيح حتى البرتقال والريحان"

حتى أمطار (كومالا) لم تعد تجلب الفرح، بل صارت تجتثه وتمطر نجوم سمائها، فبات ليلها أشد سواداً، وأكثر كآبة، فلم يجد الأب (رينتيريا) اسماً يدعوها به سوى "وادي الدموع" فقد اختفت منها همسات الحياة التي عايشناها سابقاً.

حين هجر الإنسان القرية هجرتها الحياة وسكنتها أصداء الموتى، فتحولت الغرف الموحشة والمهجورة إلى قبور، كأن أصوات الحياة في القرية قد انطفأت، بعد أن أنهكها الاستعمال، وتبدلت معالم الفرح إلى حزن، حتى إن أصداء القهقهات التي توحي بفرح الحياة عادة باتت هرمة!

الغرائبية في رواية "بيدرو بارامو"

تعدّ رواية "بيدرو بارامو" مثلاً أعلى للغرائبية التي تنأى عن (الفانتازيا) لاقترابها من عالم الإنسان، وإن غامرت بدخول عوالم مجهولة، فهي تظل ملتحمة بهمومه وقضاياه، فقد عايشنا فيها إشكالية الموت الذي هو أحد إشكاليات الوجود الإنساني، بعد أن جعله الروائي جزءاً من الحياة فهدّم الحاجز بينهما! وأتاح الفرصة لاختلاط الموتى بالأحياء، فاستطاع أن يمنح شخصياته فرصة الحياة تحت الأرض وفوقها!

وقد رأى (ماريو فارغاس يوسا) هذه الرواية إحدى القفزات النوعية الأكثر فاعلية في الأدب اللاتيني الأمريكي المعاصر، إذ صيغت ببراعة، إلى درجة يصعب معها تحديد مكان القصة أو زمانها، وبالتالي تحديد أين ومتى حدثت النقلة (الزمانية والمكانية) فقد تمت شيئاً فشيئاً، وبصورة تدريجية من خلال تلميحات وإشارات مبهمة، وآثار باهتة، تكاد لا تسترعي انتباهنا حين نمر بها، لكننا سنلاحظها لاحقاً فقط وبصورة استرجاعية، خاصة حين نتأمل تراكم الأحداث القريبة التي تتيح لنا أن نعي بأن (كومالا) ليست قرية كائنات حية، وإنما هي قرية أشباح (8).

يدهشنا في رواية "بيدرو بارامو" تواصل الأموات مع الأحياء، فحين وصل الراوي البطل إلى (كومالا)

تقول له (دونيا أدوفيخس) وهي صديقة أمه التي توفيت منذ أسبوع "أخبرتني بأنك ستأتي" فيجيبها الابن (الراوي) "أمي توفيت" فترد عليه قائلة "هذا هو إذن السبب الذي جعل صوتها ضعيفاً"

يتم التواصل بين الصديقتين الحميمتين، رغم موت إحداهما! فنعايش في هذه الرواية علاقة صداقة أشبه بحلم، إذ لم يتم التعاهد بين الصديقتين على الحب والوفاء بل على أمر لا يخطر على بال أحد، فقد تعاهدتا على الموت معاً، وبما أن أم الراوي قد سبقت صديقتها، لهذا تقرر اللحاق بها سريعاً!

يصل التوحد بين الصديقتين أقصى حدود اللامعقول، حين يتنبأ أحدهم لأم البطل أن عليها أن لا تضاجع زوجها (بيدرو بارامو) ليلة زفافها لأن القمر هائج، فتطلب من صديقتها النوم مكانها!!!

تبدو لنا هذه الصديقة (دونيا أدوفيخس) امرأة الحدس والتخاطر، مما يتيح لها التواصل مع الموتى، لهذا عاشت حياتها مؤرقة بسماع أنينهم! وهي تعي أنها تمتلك حاسة سادسة هبة منحها إياها الله، وربما لعنة بسبب معاناتها ذلك الأنين!.

تتسع قدرات هذه المرأة (الحدسية) التي تعتمد التراسل عن بعد (التخاطر) فنجدها تتواصل مع الحيوان كتواصلها مع الإنسان، حتى أنها تسمع وقع حوافر حصان (ميغيل بيدرو بارامو) رغم أنه قُتل إثر مقتل صاحبه! وقد تعدى ذلك إلى الغوص في أعماقه، والإحساس بمعاناته الداخلية، إذ "ربما المسكين لا يحتمل تبكيت نفسه". فهو قد يكون سبب مقتل صاحبه، وقد لاحظت (دونيا أدوفيخس) أنه أبدى من الحزن على صاحبه (ميغل) أكثر مما أبداه والده (بيدرو بارامو) فهو "لم يأكل ولم ينم ولا يفعل شيئاً سوى العودة إلى الطواف فحسب... كأنه يشعر بالتمزق والتآكل في داخله".

قدمت لنا آلام الحصان بصورة مدهشة، حتى إن جميع أهالي القرية أحسوا بها، وحين رأته إحدى النساء يجري وقوائمه منحنية كما لو كان سينكفئ على وجهه قالت "سيحطم هذا الحيوان رأسه" بعد ذلك رأته وهو ينتصب بجسده، دون أن يخفف من سرعته، وهو يلوي بعنقه إلى الوراء، وكأنه مرتعب من شيء خلّفه وراءه" (9).

وقد أثَّر حزن حصان (ميغيل) بأقسى القلوب (بيدرو بارامو) لهذا وجدناه يأمر بإنهاء أحزانه! وقتله كي يلحق بصاحبه!

يدهشنا حزن هذا الحصان على صاحبه وذكّرنا بحزن الحصان (مهيوب) على صاحبه (بدري) إثر مقتله في رواية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف (10).

عرفت (دونيا أدوفيخس) بين أهالي القرية ليس بحاستها السادسة فقط، وإنما بإيمانها بالخوارق أيضاً، لهذا يلجأ إليها (ميغيل) حين يعترضه أمر غير مألوف (ضياع قرية خطيبته: كونتلا) قائلاً: "لقد أضعت القرية. كان ثمة ضباب كثير ودخان، ولست أدري أي شيء.. لكني أعلم أن (كونتلا) لا وجود لها، ذهبت بعيداً، حسب تقديراتي، إنني آت لأروي لك أنت ذلك، لأنك تفهمينني، لو أخبرت الآخرين في كومالا لقالوا إني مجنون، كما يقولون عني دائماً" (11).

تعيش المرأة في عالم أقرب إلى الخيال، يعتمد قوانين خاصة، لا علاقة لها بالواقع، فهي تصدق الخوارق، (كاختفاء القرية عن سطح الأرض) في حين لا يؤمن أهالي القرية بذلك، ويعدّونه جنوناً!

وهكذا شكلت البنية الغرائبية لرواية "بيدرو بارامو" ملامح شخصياتها، وهدّمت الفاصل بين الحياة

والموت عبر لغة تفيض حساسية، كما عبثت هذه الرواية بالملامح الطبيعية للمكان، فقضت على المعنى الجغرافي وما يحمله من دلالات ثابتة لهذا اختفت القرية عبر الضباب والدخان، كما اختفى الأشخاص وتحولوا إلى أشباح، حفيف صداهم يملأ أجواء القرية!

وقد أمعن الراوي في وصف هذا الصدى الذي أضاع قواه، فبدا مخنوقاً، يخرج من شق ما، ومن عالم بعيد، لكنه واضح يمكن التعرف عليه، ويبدو مترافقاً أحياناً مع الحضور الجسدي لا الشبحي، فمثلاً نجد الأخت (داميانا) تلتقي مع أختها (سيستينا) التي توفيت منذ سنوات طويلة، وتسمع رجاءها في أن تتوسل من أجلها إلى الله!

يستعيد المكان عبر الوصف المؤثر بعض ملامحه الطبيعية، فبعد أن هجرته الحياة! وعلاه غبار الزمن! وبدت شوارعه خالية ونوافذه مشرعة للسماء، تتخللها تفرعات العشب الناشف، أما جدرانه المقشرة فتكشف عن طوبها المتفتت، لكنه سرعان ما ينتقل إلى عالم غرائبي حين يجعل الكاتب حشود الأرواح تهيم في الشارع ليلاً فيغلق الأحياء الأبواب على أنفسهم خوفاً، إذ "ليس هناك من يحب رؤيتهم".

تتسع حدود الغرائبية فتغمر أرض (كومالا) أشباح الموتى "إنهم كثيرون ونحن قليلون جداً، حتى إننا لا نتكلف مشقة الصلاة من أجلهم، ليخرجوا من أحزانهم، لأن صلواتنا لن تكفي لهم جميعاً" (12).

وهكذا يختلط الواقع بالغرائبي اختلاط الأموات بالأحياء، وإن كنا قد لاحظنا طغيان عالم الموتى على الأحياء، فلم يعد ممكناً مساعدة الموتى بالصلاة من أجلهم، إذ عجز الأحياء لندرتهم عن القيام بواجبهم تجاه الأموات لكثرتهم!! مما جعل الحياة أكثر قتامة وبؤساً!

تبدو الغرائبية أيضاً حين يحس الأحياء برائحة الموت لدى مفارقة أحد أبناء قريتهم للحياة، لهذا وجدنا بائعة النبيذ تقول لابنها "أشم أن أحداً في القرية قد مات". فيأتي الحوذي، الذي يسكن بعيداً عنها، ليخبرها بأن زوجته قد ماتت!

ـ لكن الغرائبية الأكثر إدهاشاً في هذه الرواية، باعتقادنا، هي معايشة هموم الموتى داخل القبر، فنفاجأ أن الآلام التي نغصت حياتهم لم تنتهِ بموتهم، بل صحبتهم إلى القبر، فالمرأة التي آلمها عدم تحقق حلمها بإنجاب طفل ستشكو همها للراوي (خوان بريثيادو) حين دفنت إلى جانبه، بسبب العوز الذي لاحقها في حياتها ومماتها، حتى أنها لم تستطع الاستقلال في قبر خاص بها، وقد شكت له أيضاً وحشة الوحدة التي لاحقتها في قبرها، كما لاحقتها في حياتها!

أكسبتها تجربة الحياة والموت حكمة، وأدركت قيمة التفاؤل، لهذا لن تسمح للمخاوف بتدمير حياتها داخل القبر، فلو قارنا بين تفسيرها لأصوات تسمعها فوق القبر بـ (أصوات المطر) وبين تفسير الراوي لها (خطوات تدوس على القبر) مما يثير الخوف في نفسه!

إذاً علّمتها التجارب الحياتية القاسية ومعايشتها للموت ضرورة أن يبحث الإنسان عما يفرحه! لهذا تنصح الراوي ألا يستسلم للمخاوف، ولا يدع الأفكار السوداوية تسيطر عليه وتنغص إقامته الطويلة في القبر! لأن الإنسان ابن أفكاره التي تنعكس على مشاعره وأحاسيسه سواء في حياته أم في مماته!! فتنغص أيامه سواء أكان فوق الأرض أم تحتها، حين يرى الأمور بمنظار التشاؤم!

لا أحد يموت في هذه القرية وتنتهي صلته

بالحياة، لهذا شاهد الناس روح (ميغل) تتجول في أنحاء القرية، وتقرع نافذة إحدى النساء، كما كان يفعل أثناء حياته، والمدهش أن روحه كانت ترتدي ملابسه نفسها (السروال الجلدي).

أما (سوزانا) التي تعيش بعيداً عن والدها فقد أحست بزيارته لها ليلاً، وفي الصباح أخبرتها خادمتها بوفاته، فتقول لها لقد جاء لوداعي!

يختلط في تصرفات (سوزانا) الواقع بالكابوس، فتصبح ملامحها أقرب إلى الشخصية الغرائبية، فحين يزورها الأب (رينتيريا) "تقترب منه، فنظر إليها وهي تحيط بيديها الشمعة المشتعلة، ثم تدمج وجهها بالفتيلة المحترقة، حتى اضطرته رائحة اللحم المحترق على هزّها وإطفائها بنفخة واحدة" (13).

كأن المحتضرة تريد أن تنبئ الأب (رينتيريا) بأنها باتت تعيش قوانين حياة أخرى، لذلك لم تعد تبالي بالقوانين الدنيوية المألوفة، لهذا تلتحم بنار الشمعة دون أن يهمها الاحتراق!

حين تموت (سوزانا) تختلط طقوس الحداد بالفرح بصورة غرائبية، مما يجعل المتلقي يعيش عالماً غير معقول! فقد توافدت الناس كأنهم في موسم حج، وجاء سيرك ومغنون، وامتلأ فضاء القرية بالألحان وصرخات السكارى، حتى أصيب الجميع بالصمم! في حين غرق بيت (بيدرو بارامو) بالصمت، حتى التجوال كان يتم بأقدام حافية، والكلام بصوت خافت!!!

هنا نتساءل: ما السبب في اختلاط طقوس الحداد بالفرح؟ هل هو انتقام من (بيدرو بارامو) وتدمير لهيبته، بعد أن كثر فساده! أم هو تعبير عن الفرح بخلاص (سوزانا) من آلامها ومن حياتها مع زوج مثل (بيدرو)؟

جماليات الخاتمة:

أوحى لنا مشهد موت البطل (بيدرو بارمو) في الخاتمة بان الرواية تنسجها خيوط بناء فني محكم، فقد أنهت حياة الشخصية التي كانت الافتتاحية تبحث عنها بناء على وصية أم لابنها في ضرورة أن يرى أباه (بيدرو) في كومالا.

عايشنا في الخاتمة لحظات احتضار هذا البطل، وتأملاته وهو يراقب موت كل عضو من أعضائه على حدة! فيحس في تلك اللحظة بوحدة مع الكون، فهو يتماثل مع شجرة تفلت أوراقها ورقة ورقة! فتنطقه تلك اللحظات بحكمة بسيطة لكنها تشكل حقيقة أزلية "الجميع يتخذون نفس الطريق، الجميع يذهبون".

تحث الخاتمة المتلقي على التأمل، ومما أكسب هذه الدعوة فرادة أنها جاءت على لسان محتضر، فتتيح للمتلقي فرصة عيش هذه التجربة على صعيد تخييلي قبل أن يعيشها على صعيد واقعي! فربما يصل إلى حكمة تجعله يتقبل الموت بهدوء، إذ ثمة عدالة إلهية توحّد نهاية الجميع، فالموت ينتظر كل الكائنات الحية! لا يمكن لأحد أن يفلت منه!

المدهش في الخاتمة هذا التنوع اللغوي، فبدت اللغة الحكيمة (المستمدة من معاناة اللحظات الأخيرة للمحتضر) إلى جانب اللغة الشعرية (المستمدة من تجربة حبه لـ (سوزانا)، فقد صاحبته ذكراها الجميلة حتى آخر لحظة من حياته).

أمام الموت لم يجد (بيدرو) أمامه سوى ذكرى الحب يلجأ إلى ظلالها يتفيؤها، رغم ما حملته له هذه العلاقة من إحباطات، تجلت في قوله "فقدت عيني وأنا أتطلع إليك" إذ لم تتغير أحاسيسه بعد موت (سوزانا) واقترابه من النهاية ذاتها! فمازالت حلماً جميلاً، يسعده الاستسلام له، لعله ينقذه من وحشته وبؤسه!

كما أنقذت هذه الذكرى (بيدرو بارامو) من بؤس

لحظاته الأخيرة أنقذت لغة الخاتمة من القتامة التي ترافق الاحتضار، قد أحاطها (بيدرو) بصفات مدهشة (مضمخة بقمر، فمك مقزّح بالنجوم، جسدك يشفّ في مياه الليل) مما يوحي للمتلقي أنه أمام جمال مستحيل لهذا حاول جاهداً "رفع يده ليوضح الصورة، ولكن قدميه أوقفاها وكأنها قدّتا من حجر، أراد رفع اليد الأخرى فسقطت ببطء إلى جانبه، حتى استندت على الأرض مثل عكاز يسند كتفه المتعرق عظماً.

"أهذا هو موتي؟"

لم يجدِ (بيدرو) الهروب إلى الحلم، إذ لاحقه الموت، وأُحبط مسعاه في الإمساك بصورة (سوزانا) والاستمرار في تأملها، أي الإمساك بخيط يشدّه للحياة! فقد تحجّرت قدماه، ومنعت يده من الحركة، فحاول تحريك يده الأخرى لكنها سقطت جانباً مثل عكاز، باتت وظيفته حماية كتفه من السقوط!

تدخل صوت الراوي ليصف لنا زحف الموت على جسد (بيدرو) بلغة محايدة! أمام هذا العجز الحركي تأكد أنه يواجه موته، لهذا عمد المؤلف إلى إتاحة فرصة أخيرة أمام صوت (بيدرو) كي يعبّر عن أفكار تراوده، فيتساءل متحسراً عن حقيقة بات متأكداً منها! لهذا أبعد صوت الراوي، ليعود ثانية إليه، فيضفي مع تبدل الضمائر (غائب ومتكلم) حيوية على الفضاء السردي!

ومثل هذا التبدل يتيح للمتلقي فرصة تأمل المتغيرات التي حدثت في الفضاء الخارجي، الأمر الذي لن يستطيعه (بيدرو) المشغول بعالمه الداخلي ويتأمل موته، مما منعه أن يرى مشاركة الطبيعة له في هذا الاحتضار! فيأتي صوت الراوي ليصف ذلك "كانت الأرض الخراب أمامه خاوية" من مظاهر الحياة، وكيف حاولت الطبيعة مساعدته حين بدأت أعضاء (بيدرو) بالتلاشي، وانتشرت البرودة فيها فـ "كان الحر يحمّي جسده".

أتاح لنا صوت الراوي تأمل تجليات احتضار البطل! وتدرج موته، فتابعنا ضعف حركة عينيه اللتين "تقفزان من ذكرى إلى أخرى، معيدتين رسم الحاضر" وكيف تغيّرت مع ملامسة الموت زاوية الرؤية للأشياء والذكريات!

وكذلك عايشنا تلك اللحظة المصيرية في حياة المحتضر حين يبدأ نبض الحياة (القلب) بالتوقف فـ "كأن الزمن يتوقف أيضاً، ويتوقف هواء الحياة".

هنا يتغلغل الراوي إلى أعماق المحتضر، لينقل إحساسه بالزمن وكيف فقد معناه مع توقف القلب، ولم يعد هواء الحياة من نصيبه، فقد أبعدته عنه يد الموت!

بدأ المحتضر يضيق ذرعاً بعذاباته، لهذا بات يستعجل الموت، كي يتخلص من أشباح تلاحقه، ولم يعد يستطيع الخلاص منها، وبذلك تحولت حياته إلى سجن رهيب، تملؤه الأشباح!

حاول المؤلف أن ينوّع في رصد مشهد الاحتضار، فلم يكتفِ بتقديمه عبر لغة السرد، بل لجأ إلى اللغة المشهدية (الحوار) "أحس أن يدين تلمسان كتفيه، فقوّم جسده مصلباً إياه، وقالت داميانا...

إذاً يأتي صوت الخادمة (داميانا) ليصله بالعالم الخارجي، ويذكره بحاجته إلى الطعام، لكن (بيدرو) كان قد حزم أمره، وقرر مغادرة هذا العالم، لهذا يخبرها برحيله، ويؤكد لها عزمه عن طريق تكراره جملة "ها أنا ذاهب".

كذلك أَضفى وجود الخادمة حيوية، إذ منح (بيدرو) إمكانية الحركة واختبار قواه "استند على

ذراعي داميانا وحاول المشي وهوى بعد بضع خطوات وهو يتضرع في داخله. دون أن يقول كلمة واحدة.

وارتطم بالأرض ارتطامة جافة، وأخذ ينهار، وكأنه كومة من حجارة" (14).

عايشنا هنا مشهداً سينمائياً، فتجسدت لنا تلك اللحظة الحرجة لمفارقة الحياة (استند، حاول المشي، هوى، ارتطم، أخذ ينهار).

يلفت نظرنا تضرع (بيدرو) الصامت، دون أن ندري المبتغى من تضرعه، مما يحفّز أفق التوقع لدى المتلقي، فيتساءل هل يدعو ربه أن تكون في هذه السقطة نهايته؟ أم أنه يتضرع من أجل العفو عما ارتكب من أخطاء وآثام؟

وقد حرص الروائي أن يكون التشبيه "وأخذ ينهار كأنه كومة حجارة" هي آخر ما يتلفظ به الراوي، ليثبت بؤس المصير الإنساني الذي ينتظر الجميع، فتتحول حياة إنسانية بأكملها إلى مثل هذه الكومة، لهذا جاء اسم (بيدرو الذي يعني الحجارة والأرض) منسجماً مع هذا المعنى! فرغم جبروته وعدوانه حوّله الموت إلى كومة حجارة!

كأن (رولفو) في هذه الخاتمة يريد أن يذكر المتلقي بالمصير الذي ينتظره في نهاية حياته، لهذا يحفّزه على التأمل في هذا المصير، لعله يحاول تنقية حياته من الأذى! ويبحث عما يمنحها معنى!

يجدر بنا أن نلفت النظر إلى أننا لم نعايش مشهد الاحتضار في الخاتمة فقط بل في المتن الروائي، حين تحدث الراوي البطل (خوان بريثيادو) عن احتضاره دون أن نلمح تكرار مشهد احتضار (بيدرو) فهنا عايشنا افتقاد المحتضر للهواء، ومعاناته من همس الأشباح، كما عايشنا احتضار (سوزانا) بصوت الراوي تارة، وعن طريق حوارها مع خادمتها ومع (الأب رينيريا) فتعرفنا على الطقوس المسيحية المصاحبة له.

هنا لابد أن يتساءل المتلقي: لِمَ عني (رولفو) بمشاهد الاحتضار وبعالم الموتى؟ أ بسبب مقتل والده وهو ما يزال طفلاً؟ أم معايشته لاحتضار أمه أو أحد أحبائه؟ ترى هل كانت هذه المشاهد ترياقاً له ينقذه من ذكريات تجارب مؤلمة!؟ هل كان الإبداع تفريغاً لتلك الآلام الداخلية التي عاناها بسبب تجارب مرت معه في طفولته!؟

مهما يكن نعتقد أن (رولفو) بتقديمه عالم الموتى ومشاهد الاحتضار قد افتتح فضاء جديداً للرواية، سيترك أبلغ الأثر في الرواية العالمية وخاصة في رواية أمريكا اللاتينية، فقد لاحظنا أثر ذلك لدى الروائي (ماريو فارغاس يوسا) خاصة في خاتمة روايته "الفردوس على الناصية الأخرى" (15) إذ عايشنا مشهد اللحظات الأخيرة للفنان الفرنسي (غوغان) لكن (يوسا) امتلك بصمة خاصة به، فلم نجده أسير مشهد احتضار (بيدرو بارامو).

في الختام يمكننا القول إن هذه اللغة التي أرّقها الموت والإحساس بالإثم هي التي شكلت جماليات رواية (خوان رولفو) ومنحت إبداعه بصمة خاصة! وأدت إلى سيطرة عالم الموتى على فضاء الرواية بصورة مدهشة!

* * *

الحواشي:

1 ـ داريو بيانوبيا ـ خ. م. بينياليستي "مسار الرواية الإسبانو أمريكية من الواقعية السحرية إلى الثمانينات" القاهرة، 1998، ص 266، بتصرف ترجمة محمد أبو العطا، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة.

2 . خوان رولفو "بيدرو بارامو" ترجمة صالح علماني، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1983، ص 48.
3 . داريو بيانوبيا . خ. م. بينياليستي "مسار الرواية الإسبانو أمريكية من الواقعية السحرية إلى الثمانينات" ص 267، بتصرف.
4 . خوان رولفو "بيدرو بارامو" ص 94.
5 . المصدر السابق، ص 16.
6 . المصدر السابق نفسه، ص 100.
7 . نفسه، ص 19.
8 . ماريو بارغاس يوسا "رسائل إلى روائي شاب" ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط1، 2005، ص 93، بتصرف.
9 . خوان رولفو "بيدرو بارامو" ص 54 . 55.
10 . عبد الرحمن منيف "أرض السواد" ج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 83.
11 . المصدر السابق، ص 90.
12 . المصدر السابق نفسه، ص 104.
13 . نفسه، ص 151.
14 . نفسه، ص 189 . 199.
15 . ماريو فارغاس يوسا "الفردوس على الناصية الأخرى" ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط 1، 2004.

شهوة الكتابة وسلطة النقد

إسماعيل الملحم

ستبقى العلاقة بين المبدع - شاعراً كان أم قاصاً أم فناناً... - والناقد قابلة للاجتهاد والاختلاف، فالعمل الفني معرض باستمرار لسوء الفهم. فإذا كان المتلقي يريد من العمل الفني معنى محدداً أو أفكاراً أو مساراً يؤكد فكرة مسبقة، فإن ذلك لا يكون مقبولاً من الناقد الذي يفترض فيه أن يكون على وعي وقناعة بأن الأحكام في مجال الخلق الفني فيها خروج عن سكة النقد عندما يلزم الناقد نفسه بقاعدة محددة أو بنظرية صارمة. فقد مر زمن كان كل من الناقد والمبدع ينطلق في شغله الفني من فكرة مسبقة كانت على الأغلب ذات علاقة بعقيدة سياسية أو دينية. وكثيراً ما

كانت المعارك الأدبية تقام بين فرقاء تتعدى العملية النقدية

ويجري الاصطفاف فيها لا على معنى في العمل الفني أو مهارة في التعبير وإنما لاعتبارات أخرى خارج هذا العمل.

وعلى الرغم من انصراف الكتابة في النقد والإبداع عما كان يطلق عليه الالتزام والذي كان يقوم على أساس من قوالب مسبقة تحدد المعاني وتتجه في أكثر الأحيان لتصوّر العمل الفني وفق أنماط لبنية العمل الفني يرتبها أصحاب العقائد والأفكار السياسية. مما أدى إلى نتائج ما زلنا حتى الآن نكتوي بنيرانها

حيث كان أحد الفرقاء يصنع هالة لهذا الشاعر أو الفنان ويكيل لـه المدائح فيغدو وكأنه فلتة الزمان وظاهرة لا تكررها العصور القادمة. وعلى العكس من ذلك كانت أوصاف الرداءة والرجعية وغير ذلك من القاموس السياسي إياه تكال لآخر مما لا ينتمي إلى الاتجاه نفسه.

هذا المشهد الذي أخذ في السقوط متأثراً بمتغيرات كنست قواعد ونظريات كثيرة تخشبت وفقدت حيويتها وتدنت قوتها، فتح أبواباً جديدة للحديث عن علاقة الناقد والمبدع على قاعدة العمل الفني ذاته.

لكن هذا لا يعني التنكر لفكرة الالتزام، فثمة فروق كثيرة بين الالتزام وتجليات بعض أشكال التماهي مع هذا المفهوم في قسره ليصبح مرادفاً للإلزام. وهذا هو الذي حصل خلال عقود طويلة من سيطرة المفهوم الشامل للتحرر والحرية والعدالة إلى نهاية السبّحة التي كانت تتكرر صباحاً مساء. ولعله في جواب لصنع الله إبراهيم عن الالتزام نذهب إلى حد نكون مع قد برأنا الالتزام مما شابه خلال المرحلة المنصرمة يقول صنع الله إبراهيم: "في اعتقادي أن أي مبدع هو أديب ملتزم، وأحدده اصطلاحاً أن يصبح الكاتب أميناً في رؤيته أياً كانت وإلى ما تصل،وهي تعتمد على رؤى الكاتب في الحاضر وقراءته للماضي وقدرته على استشراف المستقبل، التزامه هو التزام أمام هذا العالم لا يعني الالتزام أن يكتب الناس عن القضية الفلسطينية أو عن حرب العراق، وربما يظهر الالتزام أحياناً في عكس ذلك تماماً نجيب محفوظ كان حريصاً منذ البداية على عدم التورط في الأيديولوجية والسياسة وظل أميناً لذلك الحياد طوال هذه المسيرة الطويلة ولا نستطيع أن ندعي أنه كاتب غير ملتزم وما نتأكد منه بعد كل هذه المسيرة أن أية رؤى أيديولوجية تظل ناقصة وغير مكتملة"(1).

خسر الأدب والفن خلال العقود السابقة الكثير مما كان متاحاً أمام الأدباء والفنانين إذ لم تكن الأرض بوراً ولم يكن العقم حالة مستحكمة، فأخذ السياسي الثقافي في اتجاهه، وإذا كانت السياسة قد جمدت نفسها على اتجاه واحد موحد وضربت حصاراً على فضاء الإبداع، كان المبدع الحقيقي يرى نفسه غريباً أو أنه لجأ إلى حالة من الانطواء وخرج من المشهد لصالح أصحاب الشعارات المدوية والنبرة العالية.

وقد ساعد في انتشار هذه الحالة ـ مع الأسف ـ جيش من النقاد والمتسلقين على النقد الأدبي. وصار النقد لدى هؤلاء ذا معايير مدوزنة على مسطرة السياسي ملبية لعنجهيته واستكباره.

بداية، لنقل أن للنقد موضوعاته وآلياته، كما أن للإبداع موضوعات وآليات ليس من الضروري أن يلتقي الناقد مع المبدع عند نقاط محددة من النص، ولو بصورة عابرة. كما أنه ليس من الحتمي أن ينتهيا عند نقطة نهاية واحدة.

فلا يمنح المبدع الناقد الحق في أن يتدخل بالطريقة التي اختارها في التعبير، أو في اختيار الموضوع كيلا يقع في فخ النظرية والأفكار المسبقة والانشغال بـ (ينبغي، ويجب...)، فيقيد نفسه ويختصر الفضاءات التي يشتغل ضمنها فيضيق حدود الانطلاقة والإشراق.

الحدود بين النقد والعمل الأدبي أو الفني (أياً كان نوعه) دقيقة وذات حساسية مقلقة. كلاهما ينتميان إلى الإبداع. في الأول يتجه الفعل الإبداعي إلى اكتشاف النص ويعمل على اكتشاف ما فيه، لا ليطلق أحكاماً على النص، لأن الحكم، أي حكم، يقوم

على معيار والمعيار ـ حتى في العمل العلمي البحت ـ مشوب بكثير من سوء الفهم وكثيراً ما يقود إلى ارتكاب الخطأ وفي بعض الأحيان قد يوهم صاحبه بصوابية سلوكه ودقة أدواته فيصل إلى الخطيئة، بحيث يصبح التصحيح متعذراً أو دونه عقبات كثيرة.

فكم من أخطاء يرتكبها الحقوقيون ـ في مجالات القضاء والاجتهاد. وكم من أحكام اكتشف خطأها، ولكن بعد فوات الأوان. وكذلك الحال في مجال الطب والبحث العلمي والخطط العسكرية والاجتهادات السياسية. فإذا كان الأمر كذلك في مجالات ليست لها حساسية الفن والأدب لعلاقة الآخرين بحالات نفسية وانفعالية... فكيف يكون الحال في مجالات لها علاقة بالذوق والشعور بالجمال؟

إذاً الأحكام المعيارية تقيد الإبداع وتقسر النص وتلوي عنقه. سواء كانت إيجابية بالنسبة لنص ما أم كانت سلبية. في الحالتين الإصغاء إلى ذلك يورط الكاتب والفنان ويوقعهما في الوهم، وهم الحكم النقدي. ومن شأن ذلك أن يدفع بالشاعر أو الروائي أو الرسام إلى نوع من النمطية التي تتنافى مع الفعل الإبداعي، حيث أن إحدى أهم خصائص الإبداع تتمثل في الانطلاق وتجاوز العادي والمألوف إلى عوالم مختلفة.

قد يكشف الناقد عن مدلولات، أو أنه يؤول النص، وهذا مسوغ له وقد يحفزه النص لبناء نص عليه. بهذا تكون اكتشافاته دليلاً للمتلقي يفتح له الطريق إلى النص. وهي وظيفة هامة وضرورية يمارسها النقد، بخاصة في عصرنا هذا حيث تزدحم المكتبات بالعناوين الكثيرة، حتى لا يقع ـ المتلقي في إسار العناوين الخادعة. كما أن المبدع لا بد له من الإنصات إلى بعض من أحكام تتعلق بالتعبير وأشكال من الغموض والإيهام، إضافة إلى ما يمكن أن يقدمه النقد الحصيف من تعزيز الإنجازات التي تحققت، مما يؤدي إلى تغذية راجعة تمد صاحب النص بأسباب تنشيطية. فالنقد بهذا المعنى، يبتعد عن تصيد الأخطاء ويتجه إلى مد العون للمبدع لا بالموعظة والإرشاد، وإنما بالتدعيم وكشف القدرات. لا بأن يحاول النقاد، كما لاحظ فرديناند الكييه، أن بعض النقاد مضوا إلى حدود الإدعاء بأن المبدع الحقيقي لم يكن هو المؤلف نفسه، الذي ينظر إليه وكأنه لم يفهم ما عناه، بل إنه الناقد هو الذي ينظر إليه، بعد الآن، وكأنه أعظم من المؤلف(2).

في مثل هذه الحالة، يراد من المبدع أن يكون ناسخاً لما ادعاه الناقد من اكتشاف في عمله. فيصحب ذلك الناسخ الذي ميز أفلاطون بينه وبين الفنان، حين وصف الأول بأنه مقلد للطبيعة ينقل المحسوسات كما هي وبين الفنان الحقيقي الذي يومئ إلى الفكرة أو المثال فيما دعاه أفلاطون حقيقة الأشياء. على أن في هذه المقارنة المجزوءة فيما بين المبدع والناقد تصبح المحاكاة ليس للمحسوسات وإنما للأحكام التي يطلقها الناقد. بهذا يفقد الفعل الإبداعي إحدى خصائصه الهامة وهي الطلاقة.

في السياق ذاته يشرح بول فاليري هذا الموقف بين الناقد والشاعر، مبيناً أن العقيدة لا تهدف بالضرورة إلى كشف معنى موجود قبلها ومستقل عنها في آن واحد، في تعليقه على مقدمة علق فيها (آلان) على ديوان الإغراءات للأول:

إني أسمع أنهم يسألونني عما إذا كنت أتفق مع آلان حول المعنى الذي يحدده لشعري. وسيقولون لي: أيفهمك كما تفهم أنت نفسك؟ أو هل الشرح الذي

قدمه هو الأقرب إلى تفكيرك؟ وهل نمّى أو وسع مقاصدك؟ وبدد كل ظلماتك كما كنت تتمنى أن تقوم به بنفسك؟

يضيف بأنه أجاب على هذه الأسئلة قائلاً:

لأشعاري المعنى الذي يهبونه لها. أما المعنى الذي أعطيته أنا لها فإنه لا يصح إلا لي. وليس مما يعارض به أحد. إنه لخطأ منافٍ لطبيعة الشعر، وربما كان قاتلاً أن ندعي أن لكل قصيدة معنى حقيقياً صحيحاً، واحداً وحيداً، ومطابقاً ومماثلاً لفكرة ما لدى الشاعر(3).

في هذا السياق ذاته لا يختلف الشاعر مع العالم في مجالات الطبيعة، فحسب، ولكنه أيضاً يختلف عن الفيلسوف. فإذا كان الموضوع في الفلسفة يسمح للفيلسوف اتهام الآخرين بعدم فهمه أو سوئه، فإن ذلك لا ينطبق على الفنان أو الشاعر. فكما أن ليس من المطلوب من الشاعر الإصغاء إلى كل ما يقوله الناقد، كذلك ليس على الشاعر أو الفنان الطلب من الناقد أو المتلقي أن يفهما عمله كما أراد هو؛ وإلا فإنه يضيق لا فضاءه الإبداعي فحسب، وإنما يضيق على الآخرين فضاء فهمهم وتذوقهم للعمل.

الشعر كما الفن التشكيلي معرضان باستمرار لسوء الفهم. فالقارئ أو المشاهد يريد من الشعر أو اللوحة التعبير عن معنى محدد. كأن يُطلب من الشاعر نقل حقيقة معروفة بلغة شعرية كما يحدث عند بعضهم في تحويل نص نثري إلى نص شعري، أو في نقل منظر طبيعي كما هو إلى صورة، وقد يتورط الفنان أو الشاعر بارتكاب خطأ يتعلق بيقينية القصيدة أو اللوحة أو القصة، وما إلى ذلك في مجالات إبداعية أخرى.

ليست عملية الخلق الفني عملية تقوم على صياغة معنى ما، وليست محاولة لشرح تجربة معينة، كما يحلو للكثيرين من النقاد حين يستخدمون عبارات التشجيع والمديح أو التشنيع. في الحالتين كلتاهما إنما هم (يشيّعون نعوش العمل بعقلهم هذا إلى مقبرة المعنى)(4).

العمل الإبداعي عمل تشكيلي، بمعنى ما، وهو تكوين لعالم كامل وفق رؤية خاصة للمحيط تحتويه وتتجاوزه بمستويات مختلفة باختلاف مبدع عن آخر. يقيم الشاعر في قصيدته، كما الفنان التشكيلي في لوحته عالماً له بناؤه ومنطقه الخاص، فلدى كل مبدع نشاط جدلي مستمر بينه وبين العالم.

في قصيدته، أو كما يحلو له القول في سر بيته (تناثر مني شيء) يقول سميح القاسم:

هو الغمر.. ماذا ستفعل
يا أيها المفرد الآدمي؟
بهذا الهبوط القصيّ
وهذا القنوط العصيّ
ولا فوق.. لا تحت..
ما من جهات وما من لغات
سوى صمت تكوينك الأولي..
...
هو الآن وجه من الماء
كان قبيل الحقيقة وجهاً من الورد والصخر
لم يبق فيه الكثيرُ، تناثر فيه القليلُ
تناثر منه الكثير، تناثر شيءٌ
ولم يبق للروح لون، ولم يبق للقلب ضوء
ويحرسه الحزن، ينطقه الحزن..

هاأنذا تلاشى رويداً رويداً(5).

بعض النقاد تشغلهم النظرية في عصر التَهَمَ كلَّ النظريات من مفهوم المثلث إلى النظرية النسبية، هذا الانشغال يصل بالنقاد إلى حالة من التشويش في الاستدلال كون النظرية أية نظرية هي نتيجة لاستقراء ناقص وهذا ما يوقع حامل النظرية إلى الانشداد بين قطبين متعارضين (الاستنتاج والاستقراء). فيخرج الناقد من حدود المنطق الصوري الذي ارتضاه لنفسه أو الذي وقع في حبائله فيحاول تفسير النص أو تأويله في محاولة منه تعود إلى قصد قبلي يهدف إلى المطابقة بين النص والنظرية، على طريقة سرير بروكست.

يجنح النقد أحياناً نحو التقيد بظاهر النص فيبسطه إلى حد يفقده حيويته ويسطو على المعنى فيه، أو أنه يغرق في عملية تأويلية تخرج النص عن سياقه فيساءُ لهُ ولا يخدمه.. وهذا في واقع الأمر يعود إلى العمل الإبداعي نفسه إذ أنه يحمل أوجهاً عدة قد يبعث البحث فيها إلى شطط في الأحكام والرؤى، أو إلى تجميد النص في قالب معد سلفاً.

يوصف الفعل المبدع بأنه نتاج القدرة على الخلق. وهذه القدرة الخلاقة هي، بشكل ما، إثراء للوجود تتجلى في نتاجات إبداعية. وهي نتاجات لا تطيق الإنضواء تحت نمط واحد، حتى لدى المبدع الفرد نفسه، لا من حيث تجلياتها عند المتلقي، ولا من حيث التركيب أو التشكيل الذي تنتهي عنده. فلا يستطيع كائن من كان أن ينتج في مجال الفن والأدب - يقول ليبنتز - أن ينتج أشياء عامة، وإنما أشياء يختلف كل منها عن الآخر. يعني هذا أن النقد من خلال النظريات التي يستند إليها الناقد ليس بوسعه اكتشاف المعنى ذاته الذي قد يكون هدف إليه الفاعل.

هذا الاختلاف يعود إلى طبيعة الإدراك، من حيث كونه فعالية نفسية معرفية عند الإنسان. بغض النظر عن المقابلة بين الناقد والمبدع أو بين أي من الاثنين والمتلقي. فمعارفنا لا تغطي إلا القليل مما نرى أو نسمع بشكل مباشر. ولا تأتي الإدراكات الحسية بمعلومات عن الأشياء المحجوبة عن أعيننا.

الإنسان بحاجة إلى همزة وصل - بحسب أرنست بلوخ - وتكون ذهنية الطابع فكرية. والفكر وحده القادر على استجواب انطباعات السمع والبصر والشم واللمس والذوق؛ كما يستجوب المحقق الشهود(6).

وقع الشعر والفنون النثرية الأخرى، وكذلك الفن التشكيلي في مصيدة محاكاة الفن الغربي. فالعديد من الشعراء بخاصة، والرسامين والنحاتين لم يستعيروا تقنيات بعض الفنانين والشعراء الغربيين فحسب، بل أيضاً الأمكنة والأزمنة دون الشعور بالمفارقة بين أصالة النموذج وفرادته وقراءته لواقعه، وبين تزوير المقلد وهو يقرأ واقعاً آخر. متوهماً وواهماً الآخرين أنه يقرأ واقعه وحال بيئة عاش فيها ومجتمع يطمح إلى تطويره وتقدمه.

أخذ أحد الكتاب على شاعر عدّه عديد من النقاد أنه أحد رواد المرحلة الشعرية الجديدة أنه وقع في مصيدة هذا الوهم. ففي قصيدة سارق النار وهي سيرة ذاتية كتبها عبد الوهاب البياتي، ظهرت فيها طفولته طفولة غربية بدلالات الأسماء والأمكنة والأوصاف، وليست أبداً طفولة إنسان من ريف العراق. ويقول هذا الكاتب أنه في حديث شخصي مع البياتي، دافع هذا الأخير عن الفكرة بحجة تغربه الطويل عن العراق، وبحجة أخرى وصفها ببؤس وضحالة الحياة العربية وصحرائها القاحلة على مستوى الفكر والوجود المتعين.

فسأله الكاتب إياه: لماذا لا يتجسد وعي البؤس والضحالة والصحراء في شعرك. فجاء الجواب: أنا لا أستطيع أن أكتب كما كنت قبل عشرين سنة(7).

في السياق ذاته يصل هذا الافتتان بالآخر إلى حد المغالاة والاغتراب. في هذا المقام يقول منذر عياشي متسائلاً: يقال إن الحداثة العربية صنعت شعراءها، وليس العكس. فلو أن أي رقم شعري ممن لا نعرف قد حل محل أي رقم شعري ممن نعرف في الفترة ذاتها، وحمل الأفكار ذاتها، وطبق على شعره التقنيات ذاتها. هل ينال من الخطوة ما يناله كل من شعراء الحداثة الأوائل؟ أنا أعلم أن ليس للحداثة في العالم معيار. فكيف صارت في الوطن العربي معيارية؟ وكيف صار الشاعر يقاس بغيره؟.

ويجيبه سميح القاسم: إننا نستهلك الحداثة، ولسنا طرفاً في إبداعها. ولا يمكن أن تتحقق الحداثة في الشعر ما دمنا خارج حداثة الحياة(8).

تشوشُ الرؤية ومحاكاة الغرب لم ينتجا حداثة لا في الإبداع ولا في النقد (الاكتشاف) لأن الأمر استمر في استعادة للذاكرة وإلغاء الذاكرة الشخصية.

في العودة إلى كل ما سبق، لا نعني إلغاء دور الناقد. النقد حالة إبداعية من نوع ما تكمل حالة الابتكار والجدّة فيما يقوم به كاتب أو فنان وينتجانه. لكن الأمر المطروح هو في النأي عن فرض مسار للقصيدة أو اللوحة وفرض رؤى خاصة أو آراء شخصية كيلا يساق الكاتب أو الفنان إلى التكلف في (الصنعة) فيكسو عمله الإبداعي بكسوة مصطنعة خارج رؤاه ونشاطه الإبداعي، مما يضطره إلى تكلف لا يغني النص أو يثريه، فيحتال على المعنى ويجنح نحو المحاكاة والتقليد في اعتماده مسطرة الناقد وميزانه. فتظل الحالة بعيداً عن الإبداع والمعاناة الخلقية التي تتجاوز المعنى وتثير مخيال المبدع والمتلقي. عند تلاقي الكاتب والفنان مع الناقد والمتلقي على لغة واحدة تنتمي إلى (ثقافة واحدة) إن صحت العبارة.. يخرج العمل من خانة الإبداع لأنه يفقد أصالته وجدته، فالفعل الإبداعي يحتاج إلى الشعور بالرحابة والاتساع بعيداً عن الغرف المغلقة والصور المصطنعة.

الهوامش:

(1) جريدة الحياة 2006/2/14.
(2) فرديناند الكييه: معنى الفلسفة ص 21.
(3) السابق ص 92.
(4) محمد كامل القليوبي: الفكر المعاصر العدد 49 ص 94.
(5) سميح القاسم: ملك اتلانتس وسربيات أخرى ص 108.
(6) أرنست بلوخ: الفكر العربي المعاصر ع 13 ص 88.
(7) محمد الأسعد: تشويه التجربة الشعرية الفكر العربي المعاصر ع 13 ص 112 وهامش ص 125.
(8) حوار مع سميح القاسم ـ مجلة ثقافات العدد 5.

ساحات

112

غواية الطرقات
وقصائد أخرى

أسعد الديري

غواية الطرقات

هذا الصباح

تأخر الحزن وانطفأت قناديل السراب حينها أخطأت بوصلة القلب

في معرفة جهات العبور رغم غواية الطرقات وانتشار الشوق فوق أرصفة الجنون

رضوخ

بخفة

يرشق صراخه بوجه الطغاة ويجدد الرفض لكنهم بضربة غدر واحدة يحقنونه بالرضوخ

فيبدع احتجاجاً يعيد ما تناثر من الحلم إلى جعبة الصمت ويعترف للملأ

أن الأوثان قد حرفته عن القصد

الملوك

الملوكُ

بعد انخفاضهم المهذبِ ينتضون الأكاذيبَ ويحجبون البياضَ ويتفرغون للاحتفالِ

بإعراضهم عن التحريضِ والمراوغةِ ويغتبطون بما يمجُّه السمعُ ويتفرغون للأناقةِ

قبل أن يقذفَهم الزمانُ بغدره

***

يلبسون مباهجَهم بشغفٍ يتثنون من سرورٍ غامضٍ يجيزُ لهم الاقترابَ من المباحِ ودون تريث

يخبئون تحت ترابِ شهواتِهم هفواتهم وجناياتِهم ثم.. يبتكرون أفقاً جديداً

....

....

وينطفئون

***

في العراءِ يسقطون ملوثين بضلالاتِهم يغرسون في لحمِ الصمتِ ارتباكاتهم ويزوبعون الروحَ حين يتهمون بالإنطواءِ واللامبالاةِ

***

ترى ما الذي يفعلونه بأحزانِهم حين يبدأ الطوفانُ اجتياحَ بريقِهم بشراسةٍ متجددةٍ تليق بنهاياتِ الضوءِ الشاحبةْ

خاطئة

كانت ترتدي الحياء

حين زرع في ذاكرتها مواعيد لا تحصى وحين أصغت إلى وشوشات مفاتنها اغتصبت الوقت

وسمحت لأنوثتها أن تتطاير من شرفة الحلم قبل أن تنكس الروح راياتها وتعلن استسلامها لثرثرة الجسد

في لحظة الكشف

حفاة.. عراة

يغادرونها حاملين شبهاتهم فوق عربة الرجس يسمعون دبيب الباطل في لحظة الكشف فيلوطون يقينهم بما "اجتالتهم الشياطين عن معرفته" (21) وينشدون: "سائق الأظعانِ يطوي البيدَ طيْ" ما اعتراني الجرحُ إنْ أطلقتَ روحي من يديْ وبكى بعضي على بعضي وفاضتْ في بكورِ الوصلِ تُدمي مقلتيْ هل تراني مقبلاً منّي إليْ" (22)

(21) من خطبة للإمام عليّ بن أبي طالب.

(22) من قصيدة "تجديف على مياه ابن الفارض" للشاعر عبد الكريم عبد الرحيم

درس في التاريخ

خالد علي مصطفى

﴿لقدْ كنتَ في غَفْلَةٍ من هذا، فَكَشَفنا عَنْكَ غِطاءَكَ فَبصَرُكَ اليومَ حديد﴾
(سورة ق: 22)

- 1 -

نيسانُ ليسَ قاسياً
جاءَ وفي جيوبهِ تُصَلْصِلُ الملائكهْ
وبعضُ حلوى، قيل عنها:
لم يَذُقْ مثيلَها إنسٌ ولا جانْ.
ولم يكنْ للعاشقينَ منها
سوى انتظار الإذنِ بالرحيلِ عن مفارقِ الطُرُقْ
إلى جِنانِ الخُلدِ في صحراءِ (نيفادا) المقدَّسَهْ.
ولم يقلْ نيسانُ: "أينَ المدرسَهْ؟"
جاءً وظلَّ صامتاً
وفوَّضَ الكلام للذّينَ أنكروهُ قبل ألفِ عامْ
ولم تعكِّرْ ماءَهم شيخوخةُ الجَسَدْ.
وهذه ليستْ حكايةً جديدةً، وحبلاً من مَسَدْ!
همْ يفتدونَ النارَ، ثمَّ يُبعَثونَ بالذيولِ الطاهرهْ،

وتنتَقيهمْ واحداً فواحدً موائدُ المقامرهْ
في حانةٍ تُديرُها بناتُ آوى:
سلالةٌ جميلةٌ تَنْسَلُّ من حَمّالةِ الحَطَبْ،
وفي أغانيها المهجَّنهْ
تحتشدُ الموانئُ المدجَّنَهْ
لاجئةً إليها من رجومِ الليلِ في جزيرةِ العَرَبْ

... ...

نيسانُ جاءَ بالهدايا والْلعَبْ،
في يده برقيّةٌ:
. "من شاطئ النَّهر إلى مداخنِ الفضاء:
العُرْسُ أوقدَ الشموعَ، والضيوفْ
يُمَوْسِقونَ رقصةَ العريسِ والعروس بالسيوفْ
ينتظرونَ وجبةَ الأسماكِ أن تنزلَ من مائدةِ السماء

... ...

- 2 -

في اللحظة التي امتَطَتْ فارسةُ السماء فيها المركبَهْ
وانطلقت خيولها في الساحةِ الزرقاءْ،
تَمدَّدتْ على الرصيفِ حمرةُ اللهب،
وشاعَ في الهواءِ عطرُ النارِ والإسمنتِ والخشَبْ.
لم نَرَ غيرَ ضجّةِ الإسْفلتِ:
تستدير مرّةً إلى اليمينْ،
وتستديرُ مرّةً أخرى إلى اليسارْ.
يتّصلُ الهديرُ بالهديرِ حتّى تأزفُ القيامة،
وَيرْسِلُ الجحيمُ من أبراجِهِ قَهْقَهَةً:
. "هذي هي الحمامَة!"
كانت وجوهُ مَنْ تَقَوَّسَتْ ظُهورُهمْ
في غُرَفٍ ضيِّقَةٍ،
تنتظرُ الآتي يجئُ هامساً:
. "مع السلامَه!"

... ...

وفي الظهيرةِ التي أزاحتِ الثّلجَ، وَعَلَّقَتْ
على المشاجبِ المعاطفْ
توقَّفتْ مدا خَنُ الفضاءِ عن صناعةِ الهدايا.
قلتُ: "لعلَّ نزهةً قصيرةً
تتيحُ أنْ أُحصي توابيتَ البيوتِ فوقَ الأَرْصفَهْ!"
رأيت كلَّ شَيء:
توقَفَّتْ في ساعةِ المئذنةِ العقاربْ
على الدقيقة التي ليس لها رقْمٌ ولا ميناءْ.
قالَ الخفيرُ: "هكذا!
تَطوَّعَتْ فراشةٌ عمياءْ
أن تقذفَ النَّقْشَ بِرُمحٍ خارقٍ...
وفجأةً... فاضَ من التّنورْ
أَرغفةٌ مسمومةٌ،
وقاطراتٌ تنقلُ (الوركاءْ)

إلى جنانِ الخلْد في صحراءِ (نيفادا) المقدَّسَهْ!"

... ...

قالتْ فتاةٌ من بني عَبْسٍ:

. "أبي كان يقول هذا،

ولم يُصَدِّقْهُ أَحَدْ؛

وهذه هي الصحيفةُ التي ورَثْتُها عَنْهُ . خُذوا اقرأُوها ؛

لتعرفوا وقائعَ الأيامِ في الغدِ القريبِ والبعيد!"

قالتْ وغابتْ في عباءَةٍ بَنَفْسَجيّةٍ وراءَ رأس (يحْيى).

قِيلَ رآها بعضُهم في (صورَ)، قيلَ عند أسوارِ (أريحا)،

قيلَ في أوراقِ (بحرِ الملحِ)... قيل هذا،

وقيل غيرهُ؛ وظلَّ القولُ رجماً بالظنون.

نيسانُ ظلَّ صامتاً،

لكنّه دَوَّنَ في آجُرَّةٍ تالفةٍ برقيَّةً:

. "ما قيلَ فهو صادقٌ؛

وَرُبما ترونها ترعى خِرافَ موسى

في مئزرِ المسيحِ، أو في خِرقةِ الحلاّج!"

وَصَلْصَلَتْ في جيبهِ الملائكهْ

تجيرُ . في ظلِّ القذائفِ المباركَهْ .

مواكبَ الحُجّاج!

... ...

- 3 -

عادتْ مداخنُ السماءِ تصنَعُ الهدايا .

نيسانُ ظلَّ صامتاً،

والنهرُ يجري هادئاً

بين العظامِ والخِرَقْ.

لم يَدْرِ أنّ الماءْ

ما عاد قادراً على تقبيل ضفَّتيهْ؛

وابنةُ عَبْسٍ، عندَ كلِّ مفترَقْ،

تكشفُ عن ساقَيْنِ عجفاوَينِ، لم تُغرقهُما يدانِ في بحبوحهِ العَرَق،

تَصيحُ: "من يبتاعُ مِنّي هذهِ الصحيفَهْ

لقاءَ ما يُخصبُ رَحْمي؟"

كان ضجيجُ السوقِ بحراً هادراً

يمتصُّ كلَّ الصافراتِ في السُّفنْ .

ظلّتْ تنادي وحدَها في وحْشةِ المُدُنْ

حتى تَقَعْقَعَتْ عظامُها

واسّاقَطَتْ مُغمىً عليها في بلاطِ (ذي يَزَنْ).

... ...

كذا روى من جاءَهُ علْمٌ من الكتابْ؛

أضافَ: "غيرَ أنَّ جِسْمها قد استعادَ نُضرةَ الشبابْ

حينَ استقامَ الرَّمْحُ في قامَتِها

على مِنَصَّةِ العذاب!

فأخرجتْ، في غفلةِ الجلادِ، منديلاً مُعَطَّراً

في غَفْلَةِ الجلادِ، منديلاً معَطَّراً
من بين ثديَيْها، وَعَصَّبَتْ بهِ جبينَها.
وقبلَ أ ن ترتدَّ للجلادِ عينهُ إليها، غابتِ العَبْسيّةُ الحسناءْ
ولم يلحْ لها أثرْ،
والسوطُ ذابَ، لا ذكرى ولا خَبَرْ!

... ...

يُروى عن الجَلادِ، قالْ:
- "لربّما زالَ الحجابُ عنها،
وربما كنتُ أنا الضحيّةَ العمياءْ
في مسرحيةٍ بلا نَص ولا مُمَثِّلين
على مِنَصَّةٍ بلا زمانٍ،
أو مكانٍ،
أو مشاهدين!"

... ...

وجاءَ في حاشيةِ الخبرْ:
- "سمعتها تهمسُ أنَّ قطرةً من عِطْرَها
حَطَّتْ على المنديلْ.
طارَ بها، في لمحةِ البَصَرْ،
إلى حديقةٍ من الحَلْفاءِ والبرْديِّ في (قرْطاجْ).
قيل هناكَ الليلُ غيرُ داجْ،
وليستِ السماءُ ذاتَ أبراجْ؛
وقيلَ إنّ الشمسَ فيها حارسَهْ،
ولن تُغادرَ الرّبيئة التي
تُشرفُ من قُنَّتِها على الطلولِ الدارسَهْ!"

... ...

- 4 -

من الذي يَدُقُّ في الليلِ على نوافذِ البيوتْ
مُخَلِّفاً على الزجاجِ رَنّةً غامضةً
وَبُقْعَةً من الضبابِ ليسَ تمّحي؟

... ...

- ظِلٌّ لتمثالٍ وديعٍ من بقايا الآلههْ
يسقي السكارى ما تبقّى من دنانِ قُرطبَهْ.
قد رحلَ التمثال في سفينةِ الأسْرِ معَ (الزَّبّاءْ)
وخلّفَ الظلَّ وديعةً
في حانةِ المطارْ
في الليل يَنْسَلُّ إلى نوافذِ المدينَهْ.
وفي النّهار ينزوي في غرفة سريّة حصينهْ
مستلقياً على الدّنانِ، أو مُحدِّقا
في التُّحفِ الثمينَهْ
(أسطورةٌ تَمْحَقُ أسطورَهْ
تَداوَلَتْها أنملٌ عشرةٌ
وهي على القمصان منشورة!)
قالوا: "هيّ الأشباحْ"،
ومرّةً قالوا: "كلابٌ جائِعَهْ"،
ومرّةً: "وَهْمٌ تراءى، آخرَ الهزيعِ، في ثمالةِ الأقداحْ!"
نيسانُ ظلَ صامتاً

وفي جيوبهِ تُصَلْصلُ الملائكة،

وابنةُ عبسٍ، وحدها، تحرسُ بئرَ الحبِّ في الكثبان.

الليلُ جسرٌ.

قد يعبر الحبيبُ هادئاً،

في غفلة الشّيطان.

... ...

. "كيف التَحَفتما بحبٍّ صامتٍ، وانتما

لم تعبرا الجسرَ إلى الحديقةْ؟"

... ...

ألوقتُ غيرُ صالح لنزهةٍ زهيدةِ الثّمنْ

فآثرا أن يركبا قطاراً

يسيرُ دونَ سِكّةٍ إلى حقولِ البنِّ في اليَمَنْ.

مضى القطار تائهاً إلى ثلوجِ (الألبِ)، لم يطلقْ صفيراً،

وليس فيه غير بُرجِ المدخنهْ،

والطير في دُخانِهِ

تحومُ، تَسْتغيث، تلتوي صارخةً:

. "أريدُ كأسَ ماء!"

لم يَسْتَجبْ إلا الصدى:

. "لا ماءَ في الحدائقِ الغَنّاءْ!"

... ...

وابنةُ عَبْسٍ لم تَقُل : "كان أبي يقولُ هذا..."

لقد تفجَّرتْ عظامُها

واسَّاقَطَتْ على نوافذِ القطارْ

نيسان ظلَّ صامتاً

يَفُضُّ خَتْمَ الليلِ عن قذائف النهارْ.

... ...

تَجَمْهَرَ القومُ، وَجَمَّعوا

أشلاءَها على وَضَمْ

وصاحَ صائحٌ:

. "وجدتُ رُقْعَةً مخبوءةً في شَعرِها؛

مَنْ منكمُ يُجيدُ فكَّ هذه الطلاسمْ؟"

. "ألكاهنُ الناريُّ يَرْوي ما تقولُهُ كواكبُ الأَعاجمْ؛

هيّا إليهِ نَسْتَخيرُهُ

لعلّه يكشِفُ عن كنزٍ ثَموديٍّ لنا، وعن إرَمْ!"

عادوا بلا خفَّيْ حُنَيْن

يستقطرونَ الخمرَ من قوائمِ الغنَمْ!

... ...

- 5 -

ماذا تقولُ رقعةُ العَبْسيّةِ الحسناءْ؟

لم يدرِ أيُّ قارئ عنها سوى نَميمَهْ.

قيل اختفتْ في زورقٍ

يدور أينما تدورُ في أفلاكها، (عاصفةُ الصحراءْ).

لكنَّ لِصّاً من هذيلٍ فازَ بالغنيمَهْ؛

فباعَ ألفَ نُسخةٍ منها لتجار الرّقاعِ في (السّرايْ)

لقاءَ ألا يشهدوا على وقائعِ الجريمَهْ؛

ودارتِ الكؤوسُ في الباراتِ سرّاً حولَها،
وانتقل الهمسُ إلى البيوتِ والمقاهي،
والمخبرونَ عاجزون أن يُدَوِّنوا
أينَ استقرتْ رقعةُ العبسيّة الحسناءُ!

... ...

جاءَتْ صَبَا نَجدٍ إلى (المجنونْ)
وَوَسْوَستْ في قلبه ما جاءَ في الصحيفَهْ
فَشَدَّ في ساقيهِ أشواطَ الصحارى
إلى أماسي (مربد الفيحاءْ).
وارتفعتْ أرجوزةٌ مطمورةٌ
من ظلمةِ البئرِ إلى مِنَصّةِ الألقاءْ:
(أنا التي تأتيكمُ في كلِّ ليلٍ أَلْيَلِ
أمرُّ بالسّاداتِ من عمروٍ ومن مُهَلْهِلِ
ولا يراني أحدٌ في موكبٍ أو محفلِ.
وكلّما بلغتُ شُبّاكاً تدقُّ أنملي
على زجاجهِ.. وأنثني بلا تَمَهُّلِ؛
فتجفلونَ منه خوفاً من بلاءٍ مقبلِ.
هذا نذيرٌ للذينَ سَمَّروا بالأرجُلِ
أهدابهم، ولم يَرَوْا غير الحصى والجَنْدَلِ
زائغةٌ أبصارُكمْ عن كلّ أمرٍ معضلِ
وتجهلون، غافلينَ، أنّ سقفَ المنزلِ
مرتعشٌ كَعشبةٍ، مُثَقَّبٌ كمنخلِ؛
لكنكم ضَيَّعتموهُ في الحضيضِ الأسفلِ.
لسوف تأتي غابةٌ أثمارها من حنظلِ
يُغرقُكمْ طوفانُها في ظلمةٍ لا تنجلي.
هيهاتَ، بعدَ الآنِ، تزكو وردةٌ في مَشْتَلِ.
إذا خَسِرْتَ مُرْسَلاً خسرتَ كلَّ مرسِلِ!..)

... ...

- 6 -

وكانَ ما كان...
وسارت الوجوهُ تَسْتَظِلُّ قُبَّعاتِها،
وتهبطُ النهر على طوافةٍ مثقوبةٍ
والماءُ لا يغمرُ حتى موضعَ القَدَمْ
لَكَمْ تَوَقَّفنا!.. وليسَ ثمَّ من إشارةٍ،
والنهرُ ظلَّ هادئاً
لم يَتَسلَّمْ حصّة الدموع من وكالةِ التموين.
نيسانُ ذابَ في بقايا الماءْ،
وابنةُ عَبسٍ شَدَّتِ الرحالَ بَغتَةً
إلى (مغاني الشِّعْبِ) في (دلمون):
هناكَ لا يفترسُ الذئبُ الحمَلْ،
لا موتَ، لا ميلادْ،
ولا زحامَ أو شَغَبْ.
لسوفَ يَستريحُ رأسُها
على سريرِ الضوءِ في عرائشِ العِنَبْ،
وليس فيها من يقولُ: "أين حَقّي؟"؛
لا ليلَ، لا نهارْ؛
بل شَفَقٌ تهبطُ من أردانهِ آلهةُ الغروبْ

في جوقةٍ من الكواكبْ،
وتبدأ العَزفَ على أجنحةِ الجنادبْ
... ...
لكنّ صوتاً هبَّ من (حناجرِ القَصَبْ)
. "ما هذه الجداولُ التي تفَحُّ كالأفاعي،
وتصنعُ الأوثانَ من تبوغِ أعقابِ السجائرْ؟"
غادرني، حين دخلتُ الشِّعْبَ ظِلِّي،
ولم أجدْ غير صغارِ النملِ، في دبيبها
إلى بقايا العظمِ في المقابر!
... ...
قرطاجُ دلمونُ... ودلمونُ بلا وَجْهٍ ولا جَسَدْ،
ولوحُها الطينيُّ وَهْمُ شاعرٍ مُلَوَّثٍ،
ينسجُ من شقائهِ أسطورةً مثيرهْ
بعد امتلاءِ رأسهِ بخمرةِ الكأسِ الأخيرهْ.
... ...
عليكَ أن تكونَ أنتَ الزوبَعه؛
فالسوقُ ما باعَ، ولا ابتاعَ سوى
قلائدِ الآلهةِ المرصّعه؛
أَجَلْ!.. تَساوتِ الوجوهُ في قطارِ الأمتِعَهْ.
... ...

دعني، إذنْ، أعودُ من حيثُ أَتَيتْ
إلى طلولِ نينوى وعسقلانْ
أسألُ كلَّ رائحٍ وغادٍ
عن آخر الأنباء في جريدة (الأهرامِ) و(الزمانْ)!
... ...

- 7 -

أبعدَ هذا كلّهِ؟
بعدَ الذهابِ والأياب بين حانةٍ ومئذنَهْ؟
بعدَ انتشار النارِ في مبارياتِ الأزمنَهْ؟
بعدَ انتهاءِ موسم الحصادِ، وابتداءِ موسمِ الحنظلِ في الطُّلولْ.
أبعدَ هذا كله؟
هل يستطيعُ المرءُ أن يُعيدَ لأْمَ رأسِهِ المقطوعْ بالرَّقَبَهْ،
ويستديرَ صاعداً إلى بقايا البيتِ فوقَ الهَضَبَهْ؟!.

بغداد 25/ 5/ 2003.

122

شادية الغياب

محمد الفهد

وتقولُ في لهفِ القطا:
ما زلتُ أسمعُ صوتَك السحريّ
ينبضُ في دمي
ويعطّرُ الليلَ الطويلَ بسرِّ غاباتٍ
تعيدُ بطقسها فرحَ الأنوثةِ
يومَ راودها بعينيْ عاشقٍ
فجرت إلى زندِ الوسادةِ
ترسمُ الآهاتِ
تضحكُ فجأةً، وتعيد دمعتَها
دخولَ الدهشةِ الأولى
وأطوارَ التجلي
ما كانَ من عبقِ اليدين
تلونانِ الوجهَ بالخمر الشفيفِ
وزهرةِ الجلْنارِ، ما قالتْ دموعُ
الغيمِ للحبقِ المزهِّرِ
ما ترامى من رذاذٍ يُوقظُ المعنى
بأرضٍ تعطشُ الأغصانُ فيها
ثم تَنْهَدُ للغموضِ
تروحُ من تعبِ السنين
وتقول كالناي المسافرِ فجأة:

ما زلتُ أجري في دروبِ الشعرِ
يأخذُ من عيوني غيمةً، تخلو إلى جسدِ
المياهِ وشجرةِ التوتِ العتيقةِ
كي تؤاخي خضرةً ترمي علينا سحرَها
وتذوبَ في روحِ الحنين
حتى إذا آنستُ من ظلٍّ يبرعمُ في دمي
أحضرتُ وقتاً للقصيدة، إذ تقيمُ
بسحرها وجداً من الألفاظِ، تهجرُ
موسمَ الأوراقِ من قاموسها ليلاً
وتنسجُ من خمورِ العشقِ ميناءَ الأنينْ
فأعيدُ ترتيبَ الحروف، طفولةَ الأشياءِ
ما قالَ الحبيبُ. وما تكدّسَ من غموضٍ
في دروبِ اللحنِ تأخذُ سرَّنا
لأكونَ قربَك في دمي
مثلَ الصدى مثلَ الشفاه تعيدُ
جناتِ المدى صوتاً وإيقاعاً
على ظلِّ الرنينْ
وفُجاءةً للمرّةِ الأولى
أتاني الصوتُ صوتُك كنت تشدو في الإذاعة
كالمدى، فنهضت أركضُ دونَ إذنٍ
غير أني كنتُ مأخوذاً
بما تركَ الزمانُ بغابتي
من ظلمةٍ
كيفَ الرياحُ تبعثرُ الأوقاتِ في وترٍ
يسيلُ بدمعهِ حباً لذاك الياسمينْ
هذا هو الصوتُ الذي دقَّ النوافذَ
فاستعادَ اللحنُ أغنيةَ الحياةِ
وصارَ للخيطِ المسافرِ، من يحوكُ
بسرِّه مدنَ الأساطيرِ القديمةِ
يفتحُ الشرفاتِ نحو العشب
كي تجدَ الغزالةُ موطناً
فتصدقَ الأحلامَ
ما تركتْ زهورُ الليلِ من عطرٍ
على ليل الحبقْ
فتضيءُ عتمة سرِّها
فوقَ القلقْ
وأكونُ أوتارَ الكمنجةِ
تجمعُ الأكوانَ من جرحي
وحتى غناءِ العاشقين
هذا هو الصوتُ الذي قدْ فتَّحَ الشرفاتِ
أولَ سرها، ودعا طيورَ الفجر كي ترمي
مفاتيحَ الطبيعة في يدي، حتى نضجتُ
وصرتُ أعرفُ لثغةَ الإنشادِ، غيمَ
دفاتري، لأكونَ أخضرَها وأزرقها
وما صارتْ لايلولَ الحدائقُ كلُّها ذهبٌ
يفكُّ قميصَه زرا فزراً
ثم يفتحُ للفضاءِ غناءَه بدمِ المرايا، تنسجُ
الأوقاتِ من لحنٍ وطينْ
هذا هو الصوت الذي جبلَ المسافةَ

في دمي، كغمامِ هذا الليلِ يمطرُ في
الصباح عيونَه، لأكونَ من حبقٍ
أعطّرُ فيكَ نافذتي
وأتركُ للبنفسج أن يزنّد
ما تبقى في يدِ المعشوق
من وجدٍ دفينْ
هذا هو الصوتُ الذي سمى المرافئ،
ثم أعطى للنبيذِ ظلالَ وجدٍ في الكؤوسِ
لتزهرَ الألحانُ في دربِ المزاميرِ القديمةِ
والحديثةِ، توقظُ الغافين في روحي
على رجعٍ، كأنَّ دروبَها ليلُ السجينْ
هذا هو الصوت الذي كشفَ الحقيقةَ كاملاً
ورمى بروحي سرَّ أسرارِ الفصولْ
فكأنَه قدْ أيقظَ الماء المخبَّأ في دمي،
وكأنّهُ قدْ أرجعَ الأكوانَ في
هذا النعاس على حريرِ الوقتِ،
نجدلُ فيه ما خبّأتُ من قصص
الخريفِ، وما تقوَّلَ في الأغاني،
حين يرفو عاشقٌ ثوبَ الزمانِ
بقبلةٍ أولى، ويجرحُ صمتَ
ذاكَ الدربِ بالضمِّ المسافرِ
من وميضِ البرقِ في روحي
وحتى ظلِّ خاصرتي
وأسماءِ الأصابعِ أو رذاذ
الماءِ في صدري وما شاءتْيداهُ من الحلولْ
هذا هو الصوتُ المخبّأ في الفراشةِ
يومَ يزهرُ لحينُها ألقاً
وتنسابُ القصيدة نحوَ آخر حلمِها
ترمي رخام الكأسِ بالخمرِ المعتَّق،
ثم تجلسُ فوقَ شهوةِ روحها
ألقاً على سفر العنب
فجلست أحضن ذلكَ المذياعَ،
أرنو للحروفِ تجمّع الأيامَ،
ترسمُ روحَها فوقَ التعبْ
حتى كأنَّ العمرَ أضواءُ التذكّرِ،
كالقرنفلِ يرتمي في بذرةٍ
قد طيّرتْ زهرَ الخريفِ
وجرّحتْ جسدَ الخشب
وجلستُ ينبوعاً من الدمع المخضَّبِ بالأنينِ
وقلْ نحيباً جَمّعتْ أسماؤُه تلك المرافئَ
ثم ألقى ظلَّهُ في نايه صبحاً
ودعا قصائدَه لتروي حرقةَ الأنهارِ
في وجه اللهبْ
فصرت من وجع المدى خذني إليكَ
وضمني، وارحلْ كما شاءتْ حوافُ
البئر نحوَ النبع نأخذه على
مهلٍ، وننسى ما سؤالُ الوقتِ
عن ذاكَ السببْ

126

أنا ـ أنت

وليد العرفي

أَنا : أَنْتِ....

أَنْتِ: أنا...

... المسافةُ قبلةٌ ما بينَنا

فلمَ التّراجعُ؟!

أدركتْنا يقظةُ الأشياءِ لا تتوقفي

في لحظةِ "الآن" ادْخُلي المغلَقْ

ودعي المدى المفتوح للرّيحِ...

... الجهاتِ المطمئنةِ لاتجاهِ البوصلَةْ

ما ضمَّنا إلاّ خريفٌ

فاسكني أفقَ النّدى

وتوسّدي وعدَ المطَرْ

وتدفّقي في النبضِ نهراً ربّما يحنُوْ على الماءِ الشَّجرْ

أنثاي تُتعبُني يداها

وقتَ يلبسُنا التّعرّي في اندهاشِ اللحظةِ السّكرى...

بصحوِ الخمر...

حينَ تلملمُ الفوضى تبعثرنا

فتفضحنا البلادُ بعريها الأعمَقْ

ننسلُّ مِنْ أحزاننا

نلتمُّ أطفالا نُقبِّلُ ما تبقّى منْ خفايا طهرِها
فينا...
نمدُّ لها يداً:... نهواكِ... ضُميّنا
فتنكرُنا بحجّةِ أنّنا:....
عُدنا إليها مثلما كُنّا صغاراً أبرياءَ
نحاولُ الذّكرى وإيّاها
فتجهلُنا الطفولةُ إذْ نُذكِّرها بأنا لمْ نَعُدْ
لكنّنا فيها صَرَخْنا:
نَحْنُ مَنْ يهواكِ يا أمَّ الطُّفولةِ فاحْضُنينا...
واقْتَرَبْنا خطوةً
.. فازدَدْتِ بُعْداً عنْ يدينا...
قُلتِ أطفالي معي
قُلنا: اسْألي
وَتَحَسَّسي أشواقَنا تجدي الحنينَ هو الحنينُ
فيا بلادَ الحبِّ والأحبابِ جئنا ما تغيّرنا
فنحنُ العاشقينَ... العاشقينَ... العاشقينَ
بكاؤنا ما كنتِ إلاّ دمعَهُ
بكتِ البلادُ وطالبتْنا بالحنينِ... فأغْرَقَتْنا
واقتَربْنا موجةً تدنو إلى زورقْ.
مدّت أصابعَها لتنتشلَ الغريقَ
وفي الضّفائرِ علَّقتنا مِقْصلَةْ.

أنا... أَنْتِ...
أَنْتِ:... أنا...
... الطريقُ مقطَّع الخطواتِ
كيفَ إذنْ سيتَّصلُ الصَّديقُ معَ الصَّديقِ؟!
وكيفَ "يلتفتُ الفؤادُ" صديقتي
إنْ ضعْتُ فيكِ وضعْتِ فيَّ
ولمْ نَعُدْ ندري..المُضَيَّعُ بينَنا وَمَنِ المُضيِّعْ؟!
ولنا المدينةُ نشتهي فيها التَّسكُّعَ والغيابَ معَ الزِّحامْ.
إثنانِ نحنُ وهذهِ الأضواءُ تَعْرِفُنا وتَعرِفُ أنّنا
في بحثِنا عنْها نَتُوهُ نَتُوهُ في أضوائِها
ويلفُّنا وَجَعُ الكلامْ.
إثنانِ نحنُ وهذهِ اللّغةُ اتِّحادُ الأحْرفِ الأولى...
... انعتاقُ الحزنِ في فرحِ الثَّواني
حينما يأوي الحَمامُ إلى الحَمامْ.
إثنانِ ضيّعنا التمايزَ بينَنا
مَنْ ذا سيمنحُني التَّفرُّدَ، والقصيدةُ أفرَدَتْني شاعراً
لا تدخلي لغتي إذنْ
أو فادخليها آمنَهْ.
أنا خائفٌ منِّي عليكِ
تقدَّمي نحوي ولا تتقدَّمي
وتراجعي عنّي ولا تتراجعي

وابقي معي...

صمتاً يحاورُني وأُدركُ أنَّني فيهِ أعي

في وعي مَنْ يدري بأنه لا يعي

للمرَّة الأولى الأخيرة أدَّعي

أنّي فقَدْتُ الذّاكرةْ

ونسيتُ امرأة تحاورني بصمتٍ ترسمُ الأفراحَ

منْ حولي ومنْ عبثِ الطّفولةِ أننَّي

حاولتُ أنْ ألجَ الفَرَحْ

ما كانَ وقتكَ بعدُ متّصلاً لأول ما اشتهاهُ الطّفلُ فيكَ

ووجهكَ الوثنيّ تنكرهُ الطقوسُ الأنثوية

كيفَ حاولت العبورَ لسدرةِ خصبها

الجاهليةُ في يديكَ وخصبها الممتدّ أنهاراً منَ الرؤيا على شَفةِ المَرَحْ.

ما كان يتَّسعُ انفلات الجدْبِ...

... والأحزانُ تطلقُ في فضاءِ النبضِ سِرْبَ جرادها

لوْ كانَتِ امرأة بحجم الحرفِ...

كُنتُ قرأتُ بعضَ الأحرفِ...

... استَنطقْتُ معنى العُري...

... أدركتُ انْدهاشي...

كيفَ لاءَمَتِ الجراحَ لطعنتي

وأعدَّتِ الطِّفلَ الذي

قَدْ أيقظتهُ فيَّ سكيناً

ومنْ نزفِ الحنين

أكلّما حرّكت أغصانَ التّذكُّرِ

هزَّتِ الأحزانُ نخلةَ شوقنا واستوطنَتْ في الذاكرَةْ؟!

أنا خائفُ مني عليكِ

فكلّما حاولْتُ ترتيبَ القصيدةِ

يا قصيدةُ فاجأتني بالتّبعثرِ ساكنَهْ.

* * *

أجسادُنا سجنٌ لنا

زنزانةٌ تكفي لنحيا في زواياها وقتل الأغنياتْ.

زنزانةٌ تكفي لدفنِ الشَّعبِ إنْ غامتْ رؤاهُ

وضيّعَ الحرفَ المشعّ فتاةَ ما بين السّلامِ

وبينَ أوهامِ الحياةْ

زنزانةٌ تكفي لخلقِ قصيدةٍ ملجومةِ الأفخاذِ والشّهواتِ...

فانكسري حنيناً...

...وجّهي نحوي الأصابعَ باتّهامكِ أنّني:

أفلتُ منْ حزني وجئتكِ حينما

أمسكتِ فيَّ حقيقةً وجعلتِ قلبكِ

للمخوّفِ مأمنَهْ

وجميعُ مَنْ طاردْتهمُ أوْ طاردوكِ شواهدٌ

لتورّطي بالموتِ فيكِ...

...دعي الأدلّةَ واتركي في النّزيف فقدْ
يُجرِّحُنا السّؤالُ
عنِ السّؤالِ وليسَ يسعفنا الجوابْ
عودي كما أنا... أنتِ
مَنْ منّا سيبتدئُ الحوارَ
أَوَانَ تجهَلُنا اللغّاتُ
وليسَ يكتبنا الغيابْ؟!

حمص

130

والليل

عبد اللطيف مهنا

والليل..
الليلُ ليّلَ والدنا هجدتْ
وأنا غفوتُ
والنجمُ مال فهزّني
والكأس ضجَّ ألا اسقني
حتى صحوتُ
قبل الصباحْ
والكون روحٌ والسما سجدتْ
وأنا صبوتُ
يا بعض كلي فاهدني
يا كل بعضي فاعطني
ما لا رجوتُ
ما لا يباحْ
والأرض لا الأرض والأحلام قد رقصتْ
حتى لهوتُ
فأنا قتيلُ صبابتي
وأنا قتيل شقاوتي
ما عزّ موتُ
عزّ النواحْ
أنواؤها عزفتْ أنسامها همستْ:
ما لي كبوتُ
يا ليلُ خبّر ليلتي

والليل..

نامت وما غفلتْ

جاءتْ وما حضرتْ

وأنا صحوتْ

بعد الصباحْ

يا توقُ أرحمْ لحظتي

إني سلوتُ

ألقي السلاحْ

أطيارها صدحتْ أحلامها رقصتْ

وأنا حذوتُ

لجميلة ما مثلها

وفريدة في سربها

ولها نحوتُ

ست الملاحْ

باحت وما نطقتْ

هامتْ وما شطحتْ

وأنا سموتُ

حتى تساوت حظوتي

عندي بدائم غربتي

منيِّ خلوتُ

والله لاحْ

والليل يرحلُ

إن أفلاكه ذَبُلتْ

وأنا خبوتُ

أحكي حلاوة صدها

أشكو مرارة فيضها

حتى غفوتُ

والفجر راحْ

132

قصيدتان

د. ثائر زين الدين

لعبة بلهاء

حزن يحط على فؤادي مثل طير خرافة
والوحشة الخرقاء أسلاك تحزّ الروح..
وحدي..
ليس من أحد أمد له يدي
ما من صديق
أو سمير
حزن ضباب، يحجب الرؤيا بكف رطبة!
أأحبّ؟
كم أحببت!
كم عذّبت من قلب
وكم عذّبن قلبي
كم فرشت أسرة بالأقحوان
وكم توسّد صدري الهيمان رأسٌ باذخُ الأطياب
ثمّ قعدت محزونا، كما الغابة في ليل مطير!
أألمّ أصحابي؟
ويا للنائبات..
فكم رفعن عن الوجه نقابها الذهبيّ
ثم نز عن أوهام الصداقة من فؤاد فتى غرير!
أأعدّ أموالي؟!
ومنذ نظرت للدنيا تساوى الأصفر البرّاق

في عيني والحجر الغشيم
تساوت الغرف الحقيرة والقصور!
حزن يخيّم.. وحشة ترخي الستور
حدّق إذاً في الكون..
في هذي الحياة..
ولن ترى
إلا غباء مزمنا
أو لعبة بلهاء
شعبا بائدا يلهو
وكونا في عبور!

رسالة

كن ما تشاء
كن إن أردت مغامرا
كن (دونجوانا)
كن ذكيّا..
أو رحيما مثل صوفي
جسورا مثل قرصان..
رقيقا كالرسائل، حين تكتبها المحبّات
اللواتي تمرّ في بستانهنّ كزوبعة
كن ذلك الشيطان
يرقبني من المرآة
من خلل الشقوق
من الخزانة..
ثمّ يلقي.. حينما أغفو. بظلمته علي!
كن ما أردت
وعد إلي

134

في مدار الحب والإنسان

محمد منذر لطفي

- 1 -

نبتَ الحب بقلبي ذات ليلةْ..!

مثلما تنبتُ في روض الجمالْ
زهرةٌ بيضاء.. أهداها الشذا سحراً حلال
أورق الحب بقلبي ذات ليلةْ
مثلما يورق في الليل المطيرْ
ألفُ حلم رائعِ الألوان.. شرقيِّ العبيرْ
أزهر الحب بقلبي ذات ليلةْ
مثلما يزهر في النفس الرجاءْ
ملأ القلب ربيعاً.. غمر الفكر ضياء
فابتسمتُ اليوم للعالمِ..
غابتْ كل آفاق الرتابةْ
وهوى في ساحة النفس وفي أعماقها صرح
الكآبه
صار لي دربٌ.. وحسناءُ مشتهُ..
أستقي منها الكتابةْ
أستقي منها الغناءْ
صار لي نبعٌ.. وأرض.. وسماءْ
صرتُ أشدو اللحنَ صبحاً ومساءْ
وأعيش العمر حباً وإخاء
وميادينَ عطاءْ
صرتُ شمساً.. صرت بدراً..
صرتُ نجماً يحمل الضوء لكل الشعراءْ
صرتُ ناياً يغزل الأنغام في درب التي أهوى..
وفي درب التي تهوى..

وفي كل دروب العاشقين السعداءْ

-2-

يا لَهذا العالم الرحب الجمالي المضيءْ..
والربيعيِّ المليءْ
بأفانينَ من البهجة.. ماضٍ بعضُها..
والبعضُ آتْ
إنه الحب الذي لولاه ما كانت حياةْ
فأنا اليوم أميرْ
وحياتي كلها شلال أضواءٍ..
وبستانُ عبيرْ
لم أعد أحلم إلا بجناح من حريرْ
لأطيرْ
فوق سطح الأرض.. كي أمسح مأساة المصيرْ
علَّني أمسحُ ألوان الشقاءْ
ودموع الأبرياء
علني أرفع تحت الشمس بيتاً..
أنسج اليوم رداءْ
لجموع البؤساء
وأرى عالمنا الأرضي في حضن الغيومْ
قد تعرَّى في وجومْ
يغسل الآثام والأحقاد في بحر الإخاءْ
هكذا تولد في دنيا المُحبِّين أغاني السعداءْ
هكذا تمنحهم عاطفة الحب عبيراً.. وضياء
نحن هذا اليوم يا "ليلايَ" نحيا في مدارْ
نصفُهُ نورٌ..
ونصفٌ ظُلُماتٌ.. وأُوارْ
فمتى نجعله طيفاً سماويَّ الإزارْ..؟
ومتى يأكل بازُ الصبح غربان المساءْ...؟

-3-

أيُّ سرٍّ يجعل "البعض" يرى أن الهمومْ
تملأُ الأرض بألوان السمومْ..؟
إنني أعجب منه.. من رؤاهُ السودِ..
من تلك الطقوس النرجسيهْ
والرموزِ الوثنيهْ
والمتاهاتِ التي يحملها الجهل القديمْ
فترى الأرض.. سماها ظلُّ جنَّات النعيمْ
إنها حبةُ رملٍ.. ذهبيهْ
في صحارى الكون.. في بحر النجومْ
فلماذا لا نعيش العمرَ.. نشدو للنسيمْ...؟
ومتى ندرك أن الحب مفتاح السعادهْ..؟
إنه النور الذي يمضي بنا نحو العبادهْ
إنني أرثي الذي يعرف أن الليل وهمٌ.. وسرابْ
والذي يعرف أن العمر ماضٍ كالسحابْ
ثم يحياه جحيماً.. وعذابْ
يدع الحب ويمضي نحو غابات الظلامْ
ليعيشَ العمر بؤسا..
وضياعاً...
وخصامْ..
ليظلَّ الدهرَ.. لا يعرف أبعاد السلامْ...!

-4-

يا أخي.. إن الجموع البُسطاءْ
من يعومون صباحاً.. ومساءْ
في محيط مظلم الأمواجِ..
في بحر الشقاءْ
دونما أيِّ وصول للضفافْ

ليت أن المرء يحيا عمره حلوَ القطافْ..!
ليته يدرك سرَّ الكون في ذاك المطافْ...!
ليتَهُ يتَّخذُ العقل منارهْ..!
علَّه ينشر في قلب الدجى شمس الحضارهْ
فبلادُ الله ملآى بالبساتين.. وآلاف الحقولْ
وبها حريةُ الفكرِ..
وتاريخُ العقولْ
وقناديلُ الصباحات التي أشعلها ألفُ حكيمٍ..
ورسولْ
فعلى الإنسان أن يطرق باب المستحيلْ
وعليه اليومَ ألا يدع الحب يزولْ
وعليه أن يعيش العمر أفراحَ الضحى الغامرِ..
أعراسَ الأصيلْ..!

إنني أعشق روح العصرِ..
روح الانطلاقْ
وأرى أن مدار الليل.. حلْمٌ لا يُطاقْ
إنني أنتظر الإزهار في قلب الرفاقْ
مثلما أزهر في قلبي . أنا . ذاتَ مساءْ
ألفُ مصباحٍ من الحكمة.. شرقيٍّ الضياءْ
ألفُ نجم يفرشِ الضوء على الكون إخاءْ
يملأُ الآفاقَ أُنْساً.. وبهاءْ
ألفُ بدرٍ يغمر الإنسان حباً..
وعطاءْ..!

***

لحظة وجد

عماد جنيدي

❖ على أيِّ مِشجبٍ

يمكن للغة الإنكسار

أن تعلِّقَ قمصانها..؟!

❖ هذه العربات المتدحرجة بجنون أحمق نحو الهاويه

ما من لغةٍ يمكن لها إيقاف هذا الاندفاع الأهوج

❖ وماذا تفعل أرواحنا المعتقله

داخل الأقفاص أو ضمن المكاتب

أو بين ثنايا لغة الإيلاف والتكرار

غير أن تصدر طنينها الأجوف

وثؤباءَ عجزها القاتل

❖ ماذا تبقى من هذا البحر الشاسع

غير جثته الزرقاء.

وزبده الكامد

وصمته المريب

انظر..! كيف يتهاوى من حولك العالم

كيف شجرة العمر تشهدُ خريفها الموحِش

كيفَ أوراقنا تسَّاقَطُ شاحبةً صفراءْ..؟!

انظر معي إلى عالمٍ يريك في كلِّ لحظةٍ

زيف معناه وَشُحَّ جدواه..!

ثم وانظر إلى ذلك الطفل الجميل

الضاحك اللاعب

بعدَ حينٍ من الدَّهرِ

سأكونُ هو ويكون أنا

سيملأ قلبه الضَّجرُ

وستمتلئ محيَّاه بالسأمْ

ولن يجد لعبة قُل أيَّةَ لعبه

تسلِّيهِ عن قتامة المشهَدْ

آه.. كم أحسُدُ مَن عُصِبت عيناه

من يتهاوى وهو لا يشعُر

أو لنقل إنه يتوهَّم أنَّه يرتفع

إلى أين تقلع بيَ الآنَ مراكب الوجد

عبر بحر الأطياف العسجديَّه

❖ أجملُ ما في الآخر إتِّزانُهُ

وإصرارُهُ القاتل على تجنُّبِ الخطأ

ودائماً أجملُ ما أمتلكه أخطائي

لكنَّ.. المأساة الحقيقيه

أنَّني حتّى الآن لم أجد الوريث اللائق

دع غبار الطلع وحدَهُ يرثني حينما أغيب

❖ أبناء العائلات الجديده

لديهم كلَّ يومٍ عُرسٌ بهيج

النكرات كلُّها الآن سلالاتٌ عريقه

ونحن الرتل الهامشيُّ المتراصُّ في مؤخِّرة

الشاحنه

الشاحنة الجهنميَّه الَّتي تقلُّنا في اتجاه العدم.

❖ كان عليَّ ومنذ زمنٍ بعيد

أن أصنع من المحالِ زورقاً يقلُّني نحو نفسي

نفسيَ المشتَّتَةِ المتراميه

التي أسائلها آخر كلِّ ليل

متى ستصلين بي إلى مرفأٍ ما..

أرتاح فيه قليلاً...!!!

خاطبني الوجد

سائلاً عن برهتي

قلت: ما أزال أتنزَّه في حدائق اللغه

ما يزال زبوجدي الوهم

قال: اصحبني معك ولو هنيهةً إليه

قلت: الوحيد الذي لا يقبل غير صاحبه. الوهم..

❖ سأظلُّ أجرُّ الحصان وحيداً

وأدفعُ بالعَرَبَهْ

نحو هاوية الوهمِ.. ثمَّ أَجرُّ أجرُّ.. أُجرُّ

أجرُّ.. وحتَّى أُحالْ.. ذرَّة من هشيمِ

غبارٍ.. وبقايا.. بقايا.. من هشيم السؤالْ..!

دائماً للسؤال...!

أرَقٌ نابضٌ

دائماً للمحالْ.. زورقٌ.. يتخطى حدود المحال...!

ينثني... ينثني... دائماً.. عابثاً... بحدود المدى

وحدود الخيال

139

تزغرد المقاومة

سليمان السلمان

صبح وليل

أَفِقْ معي..
كم تشتهي الصباحَ "عيترونْ"
لتحضن الشمسَ يَدَا هضابها
وفي غياب الشمسِ، والصباح، والعيونْ
تصحو الرؤى.. على زنود الصخر والرجالْ
ومن إهابها..
سيشرقُ المُحالْ
ويصبح الليل الذي مَزَّقَه الحريقْ
يَضُجُّ بالبريقْ..
هنا.. يصير الموتُ شهوةَ انتصارْ
هنا.. يصير الحلم موجةَ اخضرارْ
هنا.. يصير الحقُّ وردة من نارْ
ولا خُطاً.. لقادِمٍ.. يُخَلِّفُ الدَّمارْ.
نحنُ هنا
التراب
والأشجار
والأحجار
نحن هنا..
ثبات جذرنا
في دمنا.. انتصارْ

مشهد

. قد أَقْبَلُوا.. أراك تبتسِمْ؟!

. فَلْيَدْخُلُوا.. ومن أتى.. نَدِمْ..
. هذا وراء الساتر الترابي..
. بعد قليل.. سترى جوابي..
وقبل أن يجيبْ
لاح وميضٌ بارقٌ عجيبْ
وسقط الدخيلْ
أمام باب الدارْ
تعاظم المقاوم الجميلْ
وصوته الهدارْ
ببسمةٍ من نارْ
لن يدخلوا البيوت.. مستحيلْ

حسابُ أهلِ الأرضِ فوقَ هذهِ الحجارةْ
وفي ظلال كلّ قَصْفَةٍ.. وغارةْ.
المؤمنون بانتصارهم إلى السماءْ
والحاكمون اللاهثون.. وحدهم إلى الوراءْ
وجوههم مُسْوَدَّةٌ في ذلّها مُغَمَّسَةْ
رؤوسهم على صدورهم مُنكّسَةْ
وحيرتي.. حورية تسألني.. من هؤُلاءْ..؟
حتى تحاشاهم بنو القبيلهْ؟
أحدهم.. يقول: أدعياءْ
وواحد.. يهمس لي: منابت الرذيلهْ
وكلّنا.. نقولُ: إنَّهمْ.. لأُمَّتي وَبَاءْ.

على عتبة الحساب

أَفِقْ.. أَفِقْ
لا نومَ في الضحى
فكل نائمٍ..
في مشرقِ الأرضِ..
وفي مغربِها.. صَحَا
الحشرُ.. في مواقع الجنوبِ
كل قِدّيسٍ.. إلى هناكْ
لِجَنَّةِ "العُرقوبِ" يَهْرَعونْ
وكل قريةٍ.. يحرُسُها ألفُ ملاكْ
مُدَجَّجٍ.. ضدَّ "بني صهيونْ".

عند بوابة فاطمة

يشتعل الفضاءُ...
ترتمي جوارح اللهبْ
لا تنتظر "حمّالة الحطب"
فأنتَ في احمرار الوردِ...
والغضبْ...
يفتح في اسودادِ الصمتِ
فُرْجةً للريحْ..
تمرُّ أغنيات النارِ
تستبيحْ
جوافل العروشْ..

تزغرد المقاومة..

كأنها نعوش
يُقَلْقِلُ الذلُ بها.. موتاها
واليأس قد أتاها
خيانةً.. جبانةً...
ما صدّقوا أن الهدى يأتي
من فرحة الموتِ
فتستريحْ
جوانح الركوعْ.. في عواصم الخنوعْ
وتنتهي المساومَةْ

فعند "بوابة فاطمةْ"
و"مَرْجَعْيُونْ"
مرجٌ من العيون
وغابةٌ من الزنودِ.. قائمةْ
هنا.. هنا.. تزغرد المقاومهْ

2006/8/18

142

نعاس الغمام.. وهج المحال

د. صاحب خليل إبراهيم

1 ـ نعاس الغمام

وينعسُ الغَمامُ
مستَبْشراً
يَمُرُّ في فراغِهِ ليستقيم.
يمدُّ في كلِّ مكانٍ شَفَةً
ملأى بماءٍ للجحيم...!!

2 ـ اللون الباهت

يسعلُ في دربٍ
كنَسَتْهُ الأوهام
وتفرَّق في كل تضاريس الأرضِ حوار
والليلُ عباءةُ حُزْنٍ
غَطَّتْ كلَّ شوارِعَنا
هَرَبَ العُشَّاقُ إلى
صحراءَ تبكي في عزلتها الأيّام..!!

3 ـ سرّ الزمان

يمضي الزمانُ بسرِّهِ،
والليلَ تحمله الشموسُ إلى الخراب
سَعَلَ الفضاء بسكرةِ التاريخِ؛
والفقراءُ في عُري المكان
يبنونَ قبراً للأمان..!!

4 ـ رغيف الخبز

من يغسل جوعَ الفقراء
بغناء رغيف الخبز؟!

5 ـ عواء الريح

كانت الرِّيحُ تعوي بِلَيْلِ البراري،
يقودُ الجنون هواه
باتجاه الجحيم..!
فغدا فاحماً
قبل أن يهتدي لخُطاه..!
.. .. ..
غيمةُ النار احترقَتْ
في سواقي الرماد
حَطَباً صار صوتُ النهار
وتعالتْ بآفاقنا
ذكرياتُ الندى
في حقول الغبار..!

6 ـ بلاهة الخيول

سَحابةٌ
قدْ أمْطَرَتْ
فوقَ خرائب البلاد
والعُشْبُ ماتَ في الرماد
في باحةِ الدار وكدس الأتربَهْ
والوعي راحَ يستدير
نحو بلاهةِ الخيولِ الهاربَهْ..!!

7 ـ صوت الدّغل

صوتٌ
للدَّغْلِ سيعلو
في الأحداق..!
تطفو الأزهار
فوقَ المُسْتَنْقع يغمرُها
حُزْنٌ..
وغبار..!

8 ـ شحوب

نجمةٌ تحملُ الآن نعشَ انتظار
فوقَ كَتْفِ الزّمان
بانتظار انتهاء الضجيج..!
أَيْقَظَ الحُلْمَ صوتُ الوَتَرْ
فتشظّى هواءُ العصور
في حريق الأناشيد والأوجه الشاحبه..!!.

9 ـ وهجُ المحال

مرَّ طيفُكِ في بيتنا

غازَلَ النافذهْ

مثل شمسِ الشتاء

تغزلُ الدفءَ للعاشقين.

وغلالةُ شوقٍ تلفُّ مساءاتِنا

غَلَّفتْها العطورُ بشوقِ المرايا، وحين تمرّين

ينعَسُ زهرُ الخيال

والنجومُ ترقُّ على شُرْفةِ العمر، يبقى السؤال:

أين يا ليلُ زَهْوَ القَمَرْ؟

يضحكُ الجُرْحُ مثل اتِّساعِ الفضاء بوهْجِ المُحال..!

10 - جمرة

جمرةٌ،

يبردُ الماءُ فيها وثلجُ الشتاء..!!

جمرةٌ

لانكساراتنا

قد توارَتْ بِوَهْجِ الحريق..!!

ملأتْ

أرضَنا

بالرثاء..!

11 - الشاعر

... ويبحث الشاعر عن هويّةٍ

ومقعدٍ

ليستريحْ

لكنّما الوقتُ غزالةٌ،

تَفِرُّ للفضاء

في كلِ ريحْ..!!

يا امرأة..

عبد الكريم شعبان

يا امرأة البياض والسواد
يا امرأة العناد
يا ضلعي المحنيْ..
يا وجعي الغبيْ..
أخرج من عباءتي
أدخل في ولادتي..
أنسلُّ في التضاد..

* * *

أتذكرين يا امرأة..
كنت بياضاً مطلقاً..
أتذكرين..
وكنتُ شيئاً غامضاً
يكاد لا يبين..
وبارداً كخطوةٍ نملية
تحفر في السنين..
فكنتِ أنتِ المدفأة..

* * *

عمرٌ من اليباسِ يا حبيبتي
أخرج من حقيبتي
وأسرق اللمحة

من مرور ضوء خافتٍ جداً..
وشبهِ ميِّت..
أدخل في حقيقتي
ارتاض في حديقتي..
عمرٌ من اليباس يا حبيبتي..

* * *

في منزلٍ يشبه عشَّ قبرة
لبستني دهراً... وما خلعتني
وافرحي
حديقة الروح بقلبي.. مزهرة..

* * *

هناك في التلال.. والظلال
هناك بين التين.. والزيتون.. والغلال
هناك أيقظت دمي..
هناك حاورت فمي
هناك أشعلت سُويعاتي
وما قيل.. وما يقال
دثَّرتني بالريح والجمال

* * *

مسافرٌ أنا هنا..
أم أنك المسافرة..؟
وكل شيء عندنا..
دنيا هوىً.. وآخره..
فلِم يموت حبنا..

كوردة في هاجره..

* * *

غداً يقوم الصمت من سريره
ويلعن الكلام..
غداً يجيء بعدنا (فرزدقٌ) يبحث عن (جريره)
ويكشف اللثام..
غداً ينام الحب مثل غيره..
في سدرة الملاح..

* * *

تقدَّمي (قيبور) في طريقنا..
ومهِّدي العبور
لعلنا ننسلُّ من بوابة الحلم
إلى صباحنا..
ونبدأ الفطور..

* * *

كل الورود حولنا..
(أكبادنا تمشي على الأرض)
وحبنا يقفز مثل قطَّةٍ
مداعباً ظلاله..
بالطول أو بالعرض..

* * *

لعلها حكاية مدبَّجة
لعلها كذبتنا الكبرى

يا امرأة..

ونمشي خلفها

كأنها مهرجة

* * *

ألم نكن يوماً دخلنا الحلم صادقَين..

ألم نكن كالماء صافيين..

فما الذي عكّر فينا زرقة اللجين..

وقام سدّاً بيننا لحين..

ألم نكن حباً وحيداً قام من حبَّين..

ألم نكن قلباً جديداً ضاق عن قلبين..

* * *

مسافران نحن في مسافة مختصرة..

مسافران لم نزل.. وجهاً لوجهٍ بيننا..

مسافة الحزن وظلُّ المحبرة..

مسافران.. مسرعان.. مسرعان في طريق المقبرة..

* * *

جديلتاك قصَّتا.. تغضَّن الجبين

وضحكة على ثناياك اختفت..

فأين..؟!

وأنت بين بين..

باردة كالثلج أو منهوبة الحنين..

* * *

أصابني الدوار..

أنت هنا مرميِّةٌ..

عند حدود الليل والنهار..

لا خافق يخفق لي..

لا نظرة تخطئ كي تمرَّ بي..

لا شهقة مكسورة الإطار..

* * *

لن أقبل الهزيمة

لن أقبل الشرط الذي دفعتني

دفعاً إلى محاله

كشفت عن حرامه.. حلاله..

بنيَّةٍ رجيمة..

* * *

اختبئي وراء سور الصين..

اختبئي في آخر الدنيا

بأرض الروم..

أو مشارق السنين..

فإنني أقوم

من سأمي..

حُرَّ الهوى

معذَّب اليقين.

* * *

غرفة نومي باردة..

سريريَ استلقى على سريره
ونام
أسبح في حريره...
أشواكِه.. أفتِّش الأحلام
عَلَّ شعاعاً هارباً..
أضمُّه..
أو خفقةً محايده..

* * *

مسافة بين يدي ووجهها.. بسيطه
هل ألمس الشعر الذي يبيِّض البسيطه
واعجباً..
لا أستحق منك حتى خفقة.. بريَّةٍ
(بسيطه)

* * *

تغرد الطيور
في أسطح الحنين
من حولنا..
والناس..
ومثل عاشقين
يلتفُّ غصنا آس
يغرد العصفور
ويطرد الوسواس

* * *

الليل يا للّيل..
من ثقله
أندسُّ تحت ثقله
كنملةٍ وفيل
جميلة أحلامنا..
وعشنا جميل
لو أننا كنا خلعنا
جبة التدجيل..
وما نذرنا حبنا المجنون.. للسبيل..
بريَّة العشق
ومرمى حجرٍ من روح
هل ينهض المذبوح
كل صراخ أمتي
لم يرجع الماضي..
ولا حريتي..
قضيتي
في قلبي المفتوح

* * *

والهف أيامي على أنفاسها
وظلها الخفيف.
يمضي الذي يمضي ولا يعود
وجنتي بناسها..
ووحشها الأليف..

لعلك استيقظت يا (عبود)

* * *

احمل عصا شوقك وأضرب في شعاب
الجوع..
النوم ممنوع.. وبعض يقظةٍ
ممنوع..
وامتنع الاقدام..
بعد يأسه العقيم..
والرجوع

* * *

الزمن الموحش والأيام
كمفردات لغةٍ قديمة..
تبخرت أشواقنا
تقوَّضت آفاقنا..
تفرق اليمام..
كغيمة لئيمة..

يا امرأة..

* * *

المرح انسلَّ من العروق
كرشح ماء تحت قيظ صيف
يا وجهها المحروق..
كالرغيف..
وقلبها المخنوق..

* * *

سعادتي.. في قبضة الكآبه..
كطائر في قفصٍ
معلَّق بغابة
طلوع صبحٍ
أو حلول ليل
تشابها..
واشتبه الكثير.. والقليل

* * *

151

كما لو التقى جبلان..

حاكم عقرباوي

"1"

ستموتُ يا أخي.
لا تقلقْ
وكُنْ حريصاً
على أيَّامِكَ المقبلةْ
هنا
تحتَ سقفِ الحريَّةِ هذا.

"2"

أيّ قبرٍ هذا
كلَّما فتحتُ نافذةً
رأيتُ مَنْ ينظرُ إليْ

"3"

... الحَسَدْ
صفةُ الأحياء
لذلكَ لا شريكَ لِيْ

"4"

ولا أرى غيري.
ومَنْ يراني
يظنُّ أنَّهُ
رأى غيري.

كما لو التقى
جبلان..

"5"

وسنتعانقُ طويلاً
كما لوِ التقى جبَلان.
سنموتُ يأ أخي.
سنموتْ.

ممرات

152

الطاهر لبيب:

من علم اجتماع الأدب إلى تفكيك صورة الآخر

د. محمد عبيد الله

الطاهر لبيب واحد من أحفاد ابن خلدون العربي، منذ مطلع السبعينات فرض اسمه بسلاسة وقوة على المشهد الثقافي العربي وعلى الدوائر الأكاديمية، ولعل القارئ العام يعرف كتابه المبكر (سوسيولوجيا الغزل العربي) الذي مثل فتحاً جديداً في منهجيته ونتائجه، وقد تمثل لبيب في ذلك الكتاب منهجية صديقه: لوسيان غولدمان في مجال البنيوية التكوينية، وتمكن من خلال تطبيقها على تجربة عربية من تقديم بحث شديد التكثيف والتأثير في مجال علم اجتماع الأدب، وهو ما دفع أندريه ميكيل إلى الإشادة بالطاهر لبيب والاعتراف بالأثر الكبير لكتابه الذي صدر بالفرنسية ثم ترجم إلى العربية وخلال بضع سنوات صار كتاباً أساسياً مشتركاً بين المهتمين بالأدب وعلم الاجتماع. واهتم لبيب بسوسيولوجيا الثقافة وألف فيها، ولكن تجربته الفكرية ظلت نامية متطورة لباحث قلق بالمعنى الإيجابي، حتى صار اسمه يتكرر في مجالات وحقول فكرية واجتماعية متنوعة.

وإضافة إلى علم اجتماع الأدب الحقل الذي قدم لنا اسمه منذ سنوات طويلة، اهتم لبيب بحقول جديدة من مستجدات الحالة الفكرية والثقافية مما يتعلق بصورة الآخر والعلاقة معه، ومما يرتبط بالترجمة والتعريب بالمعنى الثقافي الحيوي وليس على المستوى التقني فحسب. ومع أنه بدأ من الجامعة وعمل أستاذاً لعلم الاجتماع في الجامعة التونسية فقد نهض مع آخرين بدور كبير في رفض الصورة النمطية للأكاديمي العربي، ويبدو أنه ظل وفياً لتأثيرات فرنسية إيجابية ترفض تلك الصورة التي تعزل الأكاديمي وتغلق عليه أبواب الجامعة، وقدم لبيب إسهامات كبيرة في المجال الثقافي والفكري بمعناه العام

الطاهر لبيب..

المتحرر من القيود الأكاديمية.

في منتصف الثمانينات أسس الطاهر لبيب مع عدد من الباحثين العرب جمعية ثقافية مقرها تونس باسم: الجمعية العربية لعلم الاجتماع، وقد ترأسها لسنوات، وهو اليوم الرئيس الشرفي لها تقديراً لدوره في مجال علم الاجتماع العربي. واهتم لبيب بالترجمة بوصفها أحد الأذرع الضرورية للتنمية الثقافية كما ونوعاً، ويعمل اليوم مديراً للمنظمة العربية للترجمة في بيروت ويبذل جهوداً جبارة لإنجاح هذا المشروع العربي الحيوي الذي يعد بمزيد من العطاء لتحجيم المساحة السوداء التي تجلل مشهد الترجمة كانعكاس لتراجع دور الثقافة والفكر في حياة المجتمع العربي. وفي السياق نفسه ينتقد لبيب خضوع اللغة لقانون السوق ووحشة الربح، نظرا لوظيفتها الثقافية والاجتماعية.

ورغم أن الطاهر لبيب معروف في وسائل الإعلام وفي المنتديات العربية فإنه دوماً ينبه إلى نموذج خطر من نماذج المثقف العربي يسميه بالمثقف المقاول، وهو عند مثقف مستعد لتلبية كل الدعوات وهو خبير بالأسئلة المتوقعة ويمتلك إجابات مرضية لا تزعج أحدا، وقد حول هذا النمط الثقافة من فعل تغيير إلى مناسبة وعزومة اجتماعية بالوجاهة وأضواء الإعلام. هذه الظاهرة التي حولت أناساً محدودي المعرفة والخبرة إلى خبراء بحسب تصنيفات الإعلام والمناسبات تحرف الثقافة عن واجباتها في التغيير ورفض السائد والمكرس، بهذا المعنى يحافظ الطاهر لبيب على روحه المتجددة ويرفض الاستجابة للدعوات التي تأتيه من كل جهة، وهو في ذلك وفي لمسيرته في التجديد والتنوير واحترام دور المثقف والمحافظة على استقلاليته وحريته بعيداً عن نوازع السيطرة والتوجيه والتبعية.

اهتم لبيب بصورة الآخر وصورتنا عنده، وحاول أن ينتج خطاباً جديداً لا يرتهن إلى السائد في مسألة العلاقة بين الشرق والغرب. ويلاحظ لبيب أن العربي الذي يشكو من التشويه الذي لحق بصورته لم يسأل نفسه عن تشويه صورة الآخر ولا عما فعل هو من أجل تصحيح صورته وتقديمها بصيغتها اللائقة للآخر الغربي. إنها أنماط من الندب والبكاء تلك المهارات التي يكرهها لبيب ويتجاوزها بعقل نقدي مضيء، ينتقد ويفكك من دون يأس أو تفاؤل مفرط.

في مساهمته الأخيرة ضمن أعمال مؤتمر فيلادلفيا الدولي قدم لبيب تصوره الحيوي لثقافة الخوف التي تعاني منها مجتمعاتنا المذعورة، لكنه شدد على ثقافة التخويف بمعنى صناعة الخوف واستثماره في المجال السياسي وعلاقة العرب بالغرب، وأشار بوضوح إلى أن الخوف غدا خوفاً معولماً يتم تسويقه وصناعته للتأثير على مجتمعاتنا العربية. وهكذا صار الخوف بصيغة دولية مقصودة بعيداً عن عقلية المؤامرة ونظرياتها. ويقول لبيب بأن الإنسان العربي لو لم يخف لانقرض، ولكن على أن يكون الخوف مناسباً للخطر.. فالمشكلة بحسب لبيب ليست في الخوف وإنما في تمثله، أي أنها في وعي الخوف وخوف الوعي، وأما مقترح الحل عنده فيتمثل في المجتمع المدني الفاعل القادر على تفكيك ثقافة الخوف، (إنه قادر على تفكيك ما يتعولم منها وما يرتبط به من إرهاب، وعلى تعديل معادلة الخوف بين الحاكم والمحكوم وعلى رد المخاوف إلى مصادرها الاجتماعية الأولى).

على المستوى الإنساني، يبدو لبيب أقرب إلى شخصية الشاعر الأليف من المفكر أو العالم الجاف، وهو من قلة قليلة تمتلك مهارات الاتصال الكتابي والشفوي، يبهرك بعربيته مكتوبة أو منطوقة، ويمتلك مهارة نادرة في اجتذاب الجمهور وآليات الإيصال، وعندما تصغي إلى أعماقه تدرك أن الأفكار الكبيرة تولد

واضحة لا ملتبسة، مثلما تتذكر فيالق الرطانة ممن يغطون على سطحيتهم بالتباسات مقصودة سوريالية لا يفهم الناس منها شيئاً. الطاهر لبيب في حيويته وحراكه وفي سعيه للتطور الدائم منهجياً وفكرياً، يقول لك: إن العتمة العربية ليست حالكة وإنما تخترقها بعض الأنوار الكاشفة ومنها كائن ضوئي يدعى: الطاهر لبيب.

154

المسّرح

ممدوح فاخوري

رئيس الورشة: "دَهِشاً" أراك هنا.. هل أعادوك؟

العامل: أعادوني؟.. إلى أين؟

رئيس الورشة: إلى عملك.

العامل: أنا في عملي.. لم أتركه حتى يعيدوني إليه...

رئيس الورشة: "يتركه قليلاً ويغمغم بكلام غير مفهوم" ثم يقول: أنا غلطان؟ "ويُخرج صورة قرار يُمعن النظر فيها". الاسم اسمك.. أنت مسرَّح.. ألم تُبَلَّغ بعد؟

العامل: أُبلَّغ؟.. أُبلَّغ ماذا؟..

رئيس الورشة: "بأسف" تسريحك..

العامل: تسريحي؟.. هل فعلت شيئاً حتى أسرَّح؟..

رئيس الورشة: لا أدري.. اذهب واسأل..

العامل: كيف لا تدري؟.. أنت رئيسنا، وتعرف شغلي..

رئيس الورشة: أعرف.. ولكن العرفان غير الأوامر!

العامل: أوامر؟.. الأوامر تستند إلى حقائق.. وأنا لم أرتكب خطأً ولا ذنباً..

رئيس الورشة: هكذا بُلِّغنا.. أنا مضطَّر أن أوقفك عن العمل.

العامل: تُوقفني؟ ولماذا؟

رئيس الورشة: قلتُ: لأنك مسرَّح.

العامل: "باطمئنان"، وأنا أقول: إنني لم أفعل شيئاً يستوجب تسريحي؛ وأنت تعلم..

رئيس الورشة: "مقاطعاً"، أعلم أو لا أعلم.. إنها الأوامر..

العامل: الأوامر؟.. هل ارتكبت شيئاً؟

رئيس الورشة: "بضيق"، لا أدري.. اذهب واسأل..

العامل: إلى أين؟.. أنت أدرى بي وبعملي..

رئيس الورشة: أنا عبد مأمور.. لا تحرجني.. هكذا بُلِّغت..

العامل: معقول؟.. حتماً يقصدون غيري..

رئيس الورشة: قلت لا أدري.. هذا اسمك..

العامل: اسمي.. أحسبهم خلطوا "بين اسمين".. أنت تعلم.. كنت دائماً مثالاً للجِدّ والتَّفاني..

رئيس الورشة: لا أحبُّ أن أكرر.. اذهب واسأل..

العامل: وأنا لا أكرّر.. لم أفعل ما يقضي بتسريحي.. سِجلّي نظيف، وعملي..

رئيس الورشة: قل لهم ذلك.. عملك جيد.. أشهد أنه جيد.. ولو سُئلت لن أبدِّل شهادتي.. وأكرّر.. اذهب واسأل..

العامل: هكذا ترى؟

رئيس الورشة: أجل.. لا أستطيع إغفال الأمر الخطّي الذي في يدي.

العامل: حسناً.. قلتَ: أمرٌ خطّي.. هاتِ.. أين هو؟

رئيس الورشة: هاهو.. اعرضه على من تشاء لتتأكّد.

العامل: "يأخذه ويطيل النظر فيه، ولكن نظره الضعيف لا يسعفه.. يسأل زميلاً له أن يقرأه له":

أرجو أن تقرأ لي هذا الكتاب.

الزميل: ولماذا تسأل مثلي؟.

العامل: لأن نظرك أحدُّ من نظري..

الزميل: ولكنني مثلك، أشكو ضعفَ البصر.. وقراءتي "على قدّها".

العامل: انظر الاسم فقط.. هل هو اسمي؟.

الزميل: "يحدِّق إلى الورقة"

هو اسمك.. لا أتبيَّن الباقي.. أهو نقل أم مكافأة؟!

العامل: لا هذا ولا تلك. قل: أجارَنا الله..

الزميل: ماذا. شَغَلتَ بالي..

العامل: لا شغل الله لك بالاً..

الزميل: سامحني.. لم أستطع قراءة الورقة.. اعرضْها على غيري..

العامل: لن أعرضها على أحد.. سأذهب إلى مكتب المدير نفسه..

الزميل: "مشغولاً".. ألم يقولوا لك خلاصتها؟..

العامل: لا تشغل بالك.. في الأمر خطأ.. لذلك سأقصد المدير.. أنا واثق أنه لا يعرف عني، كما قال رئيس الورشة، إلا كلَّ خير..

الزميل: "بلهفة وقلق"،

أنتظرُ النتيجة.. كان الله في عونك.. لا تنسَ.. أخبرني..

العامل: سأخبرك.. اطئمن!.

الزميل: لعلّ وعسى.. لقد أقلقتني..

العامل: لا تقلق.. وادعُ لي.. أعرف نفسي جيداً، وما أحسبه بُلِّغ عني شيئاً..

الزميل: ماذا أقول؟ عجِّل قبل أن يشتدَّ الزّحام على بابه!

العامل: سأذهب من فوري.

"يدخل إلى مكتب المدير.. فيتحرَّك الكرسي الدوَّار".

المدير: من أنت؟.. ومن أذِنَ لك؟..

العامل: لم أجد أحداً على الباب.. والقضيّة مهمّة..

المدير:	مهمّة؟ أهذا عذر؟!
العامل:	تتعلّق بمصيري.. ومصير أسرتي..
المدير:	مصير أسرتك يهمُّك، فما علاقتي أنا؟ ثم.. لِمَ لَمْ تنتظر قليلاً حتى يعود الآذن؟.
العامل:	هل أخرج وأنتظره؟
المدير:	"بجفاء"، لا.. قل ماذا تريد؟
العامل:	لا مؤاخذة.. لم يُسمح لي بالعمل اليوم..
المدير:	وما علاقتي أنا؟..
العامل:	جئت أخبرك..
المدير:	تخبرني؟.. هات.. لِمَ لَمْ يُسمح لك..؟
العامل:	قال لي رئيس الورشة إنني مسرَّح..
المدير:	طيّب.. الأمر بينك وبينه.. هو أدرى بك مني..
العامل:	هو يقول إنه لا يعرف السّبب.
المدير:	السبب واضح.. المسرَّح لا يُسمح له بالعمل..
العامل:	أجل.. الأمر كما تقول.. أنا أسأل عن السبب..
المدير:	تسألني أنا؟.. أسأل نفسك!
العامل:	ولكن، يا سيدي، عملي..
المدير:	"بضيقٍ. مقاطعاً" اسمع ما يقول رئيسك، ولا تجادلني..
العامل:	أنا لا أجادلك.. وحاشاك أن أجادلك.. إنّما جئت أعرض عليك الأمر..
المدير:	لا حاجة.. اعرض الأمر على رئيسك..
العامل:	هو طلب مني أن أسأل..
المدير:	وتسألني أنا.. راجع رئيسك.. أو اكتب "عريضة" إذا شئت..
العامل:	ولكن.. رئيسي يعرف شغلي..
المدير:	ولذلك سرِّحتَ.. اسمع.. لا وقتَ لديَّ.. امتثل أمرَ رئيسك.. ألم تسمع؟.. عندي

شغل.. ماذا؟

"بعنف"، ألا تخرج؟

العامل: عفوك، يا سيّدي، أنا أمتثل أمرَ رئيسي.. ولكنه قال إن الأمر خارج عن "صلاحيَّته".. ثم، هو راضٍ عن عملي، ومستعدٌ أن يشهد بأنِّي..

المدير: "مقاطعاً"، بأنّك ماذا؟.. أتظن أنني هنا لأجلك!

العامل: أعرف أن وقتك ثمين.. ولكن.. أنت مرجعنا.. وأخبارنا تبلغك "أولاً بأوّل".

المدير: أخباركم؟.. وماذا يهمُّني أو يشوقني من أخباركم؟! لَكَ رئيس.. فاذهب إليه وسله ما تشاء..

العامل: سألته، فأشار بأن أقابلك..

المدير: أنا لا أعرفك ولا أعرف شيئاً عن عملك.

العامل: ولذلك جئتك..

المدير: طيِّب.. ما اسمك؟.. ومن أيّ ورشة أنت؟

العامل: "يشعر ببعض الانتعاش والأمل"اسمي فلان.. من الورشة رقم واحد.

المدير: "يضغط زر الأنترفون".

رئيسَ الورشة رقم واحد.. هل تسمعني؟

رئيس الورشة: نعم يا سيّدي.. أسمعك جيداً.

المدير: ما شأن العامل فلان؟

رئيس الورشة: بَلَّغته أمر تسريحه...

المدير: فاهم.. هو يَدَّعي أنه بريء..

رئيس الورشة: لم "أمسك عليه شيئاً".

المدير: أنت تقول إنّك بلَّغته أمر ترسيحه.. إذاً هو مسرَّح.. تعال فوراً.

رئيس الورشة: حاضر.

المدير: "يلتفت إلى العامل".

أنت مسرَّح، فماذا تريد الآن..؟

العامل: أنا لا أريد شيئاً سوى العدل والإنصاف..

المدير: العدل قضى بتسريحك.. والأمر واضح.. فيه اسمك الصَّريح.. أم ماذا؟..

العامل: "مشدوهاً"،صحيح.. فيه اسمي.. ولكن..

المدير: إذا كان الاسم اسمك، فلماذا تراجعني؟..

العامل: لأنك مرجعنا يا سيّدي.. وأنت الذي تنصفني..

المدير: أنصفك؟.. ومن ينصف العمل؟!

العامل: "في يأس وشبه استغاثة".

يا سيّدي.. عملي يشهد لي.. وكل زملائي يعرفونني..

المدير: "في تهكّم واستعلاء".

كلُّكم يقول هذا! أتمنّى لو أقرَّ أحدكم بذنبه!

العامل: لا ذنب لي.. أقسم بذلك..

المدير: "مستنكراً"، من المذنب إذاً؟ أنا؟!

العامل: حاشاك..

المدير: إذاً ماذا تريد الآن؟

العامل: لا أريد إلا إنصافي.. حقّقوا إن شئتم..

المدير: "محتدّاً"،ماذا؟.. هل تجدنا عديمي الإنصاف؟!

العامل: لم أقل ذلك.. في الموضوع.. في الأمر خطأ كما أظن.

المدير: خطأ؟.. تخطئون وتنسبون الخطأ لغيركم!

العامل: أستغفر الله.. لم أقصد ذلك.. جئت لأشكو فقط..

المدير: تشكو؟ ممّن؟

العامل: أشكو إليك.. لم أرتكب ذنباً أُؤاخذ عليه.

المدير: الورقة هي الحَكَم.. انظر فيها جيداً..

العامل: الورقة ليست شيئاً بجانبك..

رئيس الورشة: "يقرع الباب ويدخل".

السلام عليكم.

المدير: أنت تقول إنّك بلّغته. أليس كذلك؟

رئيس الورشة: بلى.. لقد بلّغته.. بلّغته.. وهو كما ترى لم يفهم..

المدير: يفهم ماذا؟.. هل قلت له شيئاً آخر؟!

رئيس الورشة: لم أقل شيئاً.. ولم أرسله إليك..

المدير: "ممتعضاً ومغتاظاً".

وأخيراً.. أنا عندي مواعيد ولا داعي للإطالة.

"ينسحب رئيس الورشة".

العامل: يا سيّدي.. لن أطيل عليك.. أرجو فقط أن تسأل عني.. كنت أعمل أكثر ممّا هو مطلوب مني..

المدير: ماذا.. عدنا؟..

العامل: يا سيّدي.. تحمّل قليلاً.. عندي اقتراح..

المدير: احتفظ باقتراحك.. لا وقت لديّ لسماعه.. والآن؟ ماذا تريد؟ قلت عندي مواعيد..

العامل: أرجو فقط أن تسمع اقتراحي..

المدير: ومن طلب منك أن تقترح؟

العامل: ضميري هو الذي طلب مني.. أنا صاحب ضمير.. أعني (ضمير مسلكي)..

المدير: خَلِّ ضميرك لنفسك..

العامل: يا سيّدي.. اسمعني قليلاً.. كنتُ محبّاً لعملي، متفانياً فيه.. بل أُسهم في كل ما يضمن نجاحه وتلافي أيّ خطأ فيه..

المدير: أيّ خطأ؟..

"بغضب"، أهذا ما تفتَّقَ عنه دماغك.. تتَّهمنا بالخطأ أيضاً؟..

العامل: "بيأس"، لم أقل إنكم مخطئون..

المدير: من سلّطك عليّ اليوم؟.. أنت تريد أن تجنِّنَني؟!

العامل: أعوذ بالله.. كلُّ ما أرجوه هو أن تسأل عنّي وعن إخلاصي..

المدير: لقد أشبعتنا إخلاصاً.. صرعتَنا بإخلاصك! الدنيا بخير.. والمخلصون كثيرون.

العامل: وأنا أحدهم.. ثق بي يا سيّدي.. أنا منهم.. فلماذا أسرَّح؟..

المدير: تسألني؟.. اسأل نفسك!.. اسأل رئيسك..

"ينظر في ساعته".

وبعد؟.. تنصرف، أم أدعو من يصرفك عنّي؟..

العامل: "بيأس"، يا سيّدي.. اسمعني قليلاً.. سأنصرف.. وأرجو أن تسأل عنّي..

المدير: "بحدَّة". وهل تظن أنني هنا فقط لأسأل عنك؟.

العامل: أعني.. للتأكد من عملي..

المدير: هم أدرى بعملك.. لستُ فوق رأسك لأعرف عملك!

"ينظر في السّاعة ثانية".

لا تُضع وقتي.. افهم جيّداً.. لسنا بحاجة إليك!

العامل: أفهمُ إذا بيَّنتم لي سبب تسريحي!

المدير: عال! تريد الصّراحة؟.. لا حاجة لنا بك! ماذا تريد الآن؟..

العامل: لا أريد شيئاً سوى أن أعيش، وتعيش أسرتي وأطفالي..

المدير: الأرض واسعة.. ابحث عن رزقك..

العامل: رزقي هنا.. هل تقبلُ أن يجوع أطفالي؟..

المدير: في العالم ملايين الجياع.. فماذا لو زادوا قليلاً!

العامل: وهل ترضى أن نجوع؟

المدير: عدنا؟..

"ينظر في ساعته مرة أخرى"..

أنا لا أستطيع أن أفهم إلا أنَّك سُرِّحت لسبب معقول!

العامل: وما هو هذا السّبب المعقول؟

المدير: أتستجوبني؟.. اذهب.. لم يبقَ من الوقت ما أضيّعه.

العامل: "باستغراب"، تضيّعه؟ هل في البحث عن العدل والإنصاف مَضيَعة للوقت؟!

المدير: عجيب أمرك.. أنت تعلِّمني؟!.. قلت ليس لديَّ من الوقت ما أضيِّعه مع أمثالك..

العامل: "بعتب وغضب".

مع أمثالي؟.. أهكذا يخاطَب من يشكو مَظلَمة؟

المدير: هذِّب ألفاظك.. نحن لسنا ظُلاماً!

العامل: يا سيّدي.. لم أعْنِ ذلك.. ولو عنيته، أو كنت أعنيه، ما أتيت إليك.. أنا أطلب إنصافي فقط..

المدير: أنت تَزنُ نفسك بأكثرَ من وزنك الحقيقي.. تدخل مكتبي بلا إذن.. و"تتشدّق" دائماً بعملك.. وتقترح!

"يقف ويطلب من العامل أن ينصرف".

هيّا اذهب.

العامل: "باستعطاف، والدموع تنهمر من عينيه".

نظرة عطف يا سيّدي، وتعود المياه إلى مجاريها.

المدير: ماذا؟.. أتهدِّدني؟ هل تراني أعكِّر المياه أو أسدُّ مجاريها؟!

العامل: عفواً يا سيّدي.. لم أقصد أيّ تهديد.. وما كان لمثلي أن يهدِّد.. قصدت حمايتي وأسرتي من الجوع. وعودتي إلى العمل..

المدير: اسمع.. لقد نَفِدَ صبري.. أتفهم؟

العامل: أفهم.. أفهم أني عامل مخلص، ومن حقّ المخلص أن يُكافأ لا أن يسرَّح!.

المدير: هذا الكلام تقوله لغيري.. لقد أنصفناك وأنصفنا العمل منك! فماذا تريد الآن؟

العامل: لا أريد شيئاً سوى أن أرفع يديَّ بالدُّعاء..

المدير: ماذا؟ أتدعو عليَّ؟..

العامل: أدعو أن أعوَّض من عسري باليُسر.. أن يُرفَع عني وعن أسرتي سيف الجوع والظلم..

"الأجراس ترنّ وتدوِّي، والأضواء ترتجف، والعامل المسكين يجد نفسه خارج المكتب، ومن دون أن يبذل ـ كعادته ـ أي جهد"...

164

دواء لذيذ جداً

صالح الدمس

اشتد به السعال لثلاثة أيام متتالية، تبدأ النوبة منذ الصباح، وتأخذ في التصاعد كلما تقدم النهار، وتبلغ ذروتها حين يأوي إلى الفراش ليلاً، فيظل صدره ينتفض يكاد ينفجر كلما أخذه السعال، ولا يأتيه النعاس، فتسهر بجانبه أمه الحاجة خديجة، تمده بالماء كلما أخذته الشهقة، أو تدفئ له كوباً به خليط من ورق الطرنجية ليحتسيه جرعة فجرعة، فحنجرته المجرحة لم تعد قادرة على ابتلاع السائل دفعة واحدة، وتطبطب على كتفه وتمسح على شعر رأسه وتقول له: لا بد لك من دواء يا ولدي، منذ ثلاثة أيام وحامد ولد الحاج محمد لا يقدر حتى على مضغ كسرة، ولا على تجرع كأس طرنجية دافئة، السعال وجروح الحنجرة والقشعريرة ما تركت فيه غير الجلد على العظم. كانت الحاجة خديجة، أمه، توصيه هو وأخاه بأن يتدثرا جيداً، وأن يغطيا رأسيهما كلما خرجا من المنزل لأخذ قاربهما الصغير والذهاب إلى البحر، ولكن ماذا يصنعان إذا فاجأهما المطر والريح وهما في سرة البحر، بين ماء وماء، أي غطاء يمكن أن يمنع الريح من سلخ الجلد وشق الجنب. حين عادا ليلتها، سخنت أمهما الحاجة خديجة سطل ماء حتى يتدفأا، وأعدت لهما العشاء، وراحت، وهم يتغدون، تتنهد

قائلة، لو أن الحاج ما زال حياً لأراحكما من هذا القارب وهذا البحر، ولكن ما الحيلة، لا بد لنا من الخبز، ستمر أيام النوء ويأتي الجو البديع، وتعودان بالسمك الوفير. وبعد ساعة أو أقل من ذلك دلف حامد وأخوه الناصر إلى غرفة النوم، تغطيا جيداً وراحا في صمت كثيف يهيئان نفسيهما لسفرة الغد القادمة على القارب، فوق الماء، باتجاه السمك الشارد، ضد الريح والمطر والوحشة الداكنة، وقبيل الفجر بدقائق أفاقت الحاجة خديجة على صوت سعال ابنها حامد يكاد يخلع باب الغرفة.

ثلاثة أيام مرت على نزلة البرد التي باغتت حامد، والحاجة لا تفتأ تغلي الحشائش، النعناع والطرنجية والعطرشاء وغيرها، ويتجرع ابنها الملعقة تلو الأخرى، ثم تُضَمِّخ جبينه بماء الزهر، ولكن سعال حامد لا يخفت، وأخوه الناصر وحده يصارع مجدافي القارب الصغير، وحده في البحر على الماء، يطرح قطع الشباك صباحاً ليعود إليها مساءً، يسحبها مثقلة بالطحالب، ولا يعثر فيها ولو على سمكة واحدة، فيكوم تلك القطع في مؤخر القارب، ويعود لاعنا البحر والريح. والحاجة أم حامد تغرف من خابية المحمص والكسكسي، وتطبخ الغداء والعشاء، وتغلي لحامد صحفة من الحساء الدافئة، وتسقيه ملعقتين أو ثلاث من سائل العطرشاء، وتدثره جيداً، وترفع يديها نحو السماء تدعو الله أن يهدئ الريح، وأن يزيل السحب عن السماء، حتى يعود ابناها بالسمك، وتفوح رائحة السقيفة بالمقلي والمشوي، ولكن سعال حامد لم يخفت، وصدره ما زال يخشخش، وجبينه سخنة، والحاجة خديجة لم تدخر حيلة لتخفف عن ابنها هذه المصيبة التي حبسته في الفراش، قالت له وهي تطبطب على جنبه: ستبرأ يا بني، الشدة في الله، أجابها بصوته المبحوح: لا بد أن أذهب إلى طبيبة المستوصف، هذا السعال يلزمه دواء يا أمي، مدت يدها وبسطت كفها على جبينه وأجابته: نعم يا ولدي غداً صباحاً اذهب إلى المستوصف.

في قريتهم التي تتكئ على البحر لا يوجد مستوصف ولا طبيب، بل كان ما هنالك أن الحلاق هو الذي يقوم بذلك، فهو الذي يقتلع الأسنان المسوسة، وهو الذي يضمد الجروح وهو الذي يحقن المرضى، أما المستوصف فإنه يبعد عن القرية أربعة كيلومترات تتوسطها هضبة شاهقة لا بد من اجتيازها، والطريق متربة غير معبدة، وليس هنالك من وسيلة نقل سوى عربات تجرها الأحمرة والخيول يتسوق بها أصحابها من المدينة القريبة التي يوجد فيها المستوصف، والحاجة خديجة أفاقت وابنها حامد باكراً، في الخامسة، الليل ما زال يجثو على المنازل، لعق حامد بعض الملاعق من حساء ساخن أعدته أمه، لف عنقه بخرقة قماش سميكة وغطى رأسه بمنشفة وكفن رجليه بزوجين من الجوارب ولم تنس أمه أن تعطيه دفتر العلاج

المجاني، فدسه في جيب سرواله، وانطلق إلى الخارج حيث الريح الباردة تجرح الخدود وتنفذ إلى العظام، كم من خطوة سيخطوها ليصل إلى المستوصف، أربعة كيلومترات في البرد اللاسع والظلام، بعد قليل سيستيقظ أخوه الناصر ويذهب كسائر الأيام إلى البحر، يجدف لساعة أو أكثر ثم يرمي بقطع الشباك، ويعود يرتعد، ما أقسى الدنيا، قال في نفسه، لم يكفها أننا فقيران ويتيمان لتضيف إلي هذا السعال.

الخطوة تلو الخطوة، والصباح بدأ يطل من خلف الهضبة باسماً، وحامد يمسك بيده على رقبته حتى لا تنحل عقدة الخرقة التي طوقها بها، سمع وقع حوافر خلفه، التفت فإذا بعربة قادمة، لا بد أنها ذاهبة إلى سوق المدينة، تمهل حامد حتى تدركه هذه العربة، لا بد أن يحمله صاحبها معه، فهو مريض، والسعال لم يرح صدره ولو ساعة، حتماً سيدعوه للركوب وسيسأله عن وجهته، وسيقول له حامد: أنا مريض وذاهب إلى المستوصف، اقتربت العربة منه، كانت محملة بأكياس من التراب، وكدس من الحجارة، أومأ حامد إلى صاحب العربة فتوقفت ونط، وهو يسعل، فوق الأكياس وانطلق ركبهما صاعدين الهضبة، وسعال حامد لا يكف، وعلى عكس ما كان يتصور حامد فإن الرجل لم يحادثه ولو بكلمة، تمنى لو أنه سأله عن وجهته، ولكن يبدو أن الرجل معتاد على حمل الناس مع أحماله إلى المدينة الأخرى، فليس هنالك من وسيلة للتنقل، والأكيد أنه فهم مقصده وأن سعاله كان لافتة واضحة، وإلا إلى أين سيذهب هذا الفتى في هذا الصباح البارد وهو يسعل، مرت ساعة تقريباً حين أدركا المستوصف، أوقف الرجل عربته ونط حامد على الأرض، شكره ورحم على والديه، وصعد الدرجات الثلاث ودلف إلى قاعة الانتظار حيث لم يكن هنالك سوى رجل واحد كاشفاً عن رجله المتورمة التي يكسوها الدمل، وكان لا يكف عن الجلوس والوقوف، يئن حيناً وحينا يزفر منتظراً أن يناديه الممرض حتى تفحصه الطبيبة التي تقدم باكراً ولكنها تغادر المستشفى بسرعة، فهي لا تكاد تقضي فيه أكثر من ساعة ثم تنطلق، ومن قدم بعد ذلك عليه بالعودة في الغد، تمنى حامد لو أن الممرض أدخل الرجل حتى تبادره الطبيبة بالأدوية وتزول آلامه، ولكن أمنيته لم تتحقق إلا بعد أكثر من ربع ساعة حين أفرج الممرض الباب وأشار للرجل بالدخول، تزحزح حامد إلى أول الكنبة التي يجلس عليها المنتظرون، قدم عجوزان، رجل وامرأة، انكفأا في ركن بهو الانتظار، قرفصا دون أن يأخذا مكانهما على الكنبة، المرأة لا يكاد يظهر من وجهها سوى عينيها، وتبدو واهنة جداً، ولكنها كانت تمسك بيد الرجل وتضع الأخرى على صدره وتقول له: تجلد يا حاج، والحاج بالكاد يتنفس، ويشير بيده إلى باب الممرض، فتجيبه المرأة بأنه عن قريب سيأتي دوره.

من قاعة الانتظار يسمع حامد صوت الممرض من داخل بيت التمريض وهو يحادث الرجل الذي تؤلمه رجله، سمعهما حامد يتحدثان فظن أن الممرض ينصح الرجل بكيفية استعمال الدواء، ولكن فهم بعد دقائق أن الرجلين صديقان وأنهما لا يتحدثان في مرض رجل الرجل المتورمة ولكنهما كانا ينتقيان اسماً لابنة الممرض الذي يبدو أنه سيرزق بها بعد أيام قليلة، عشرة أسماء سردها الممرض على صاحبه المريض الذي يبدو أن رجله شفيت تماماً، لأنه كان يضحك ويقول للمرض: لا.. لا.. هذا اسم قديم، حامد نفسه وهو يسعل بدأ يفكر في اسم عصري يناسب طفلة من هذا الزمن، قال في داخله ماذا لو اسماها حنان، فهو اسم لطيف، وكل الناس في هذا الوقت في حاجة إلى الحنان، ولكنه عدل عن ذلك وقال اسم نسرين أفضل، فهو اسم زهرة ويوحي بالجمال والدعة، ودارت في رأس حامد عشرات الأسماء، وشغله البحث عن الإنصات للرجلين اللذين واصلا نقاشهما أكثر من نصف ساعة، بعدها انفرج الباب، وأطلت رجل المريض العارية، كانت كلها حمراء قانية كقرن فلفل كبير، نهض حامد من مجلسه ودلف إلى قاعة الممرض، أخرج دفتر العلاج وسلمه له، فمسكه الممرض الذي سيرزق ببنت بعد أيام، ودون على دفتر عريض بيانات حامد المريض، ثم قاده إلى غرفة أخرى تفتح على نفس غرفة الممرض، وهنالك كانت الطبيبة منتصبة، على عنقها جهاز قيس دقات القلب، وعلى طاولة بجانبها آلة قيس ضغط الدم، أمرته بأن يتمدد على محمل حديدي، فتمدد حامد، وهو يجاهد، ثم أمرته بأن يفتح فاه، ففتحه، وأولجت الطبيبة فيه ملعقة خشبية صغيرة وقربت رأسها من وجهه، فخاف حامد لو ينهار تجلده ويسعل فيتناثر بصاقه على وجه الطبيبة، ولكن الأمر مر بسلام، تنصتت دقات قلبه بجهازها ثم أمرته بالنهوض، استقام حامد ووضع رجليه على أرض الغرفة، وذهبت الطبيبة إلى مكتبها وأخذت قلمها ودونت على ورقة كتابة لا يفهمها حامد ولا كل المرضى، ثم فتحت الباب ففهم أن الزيارة انتهت، فدلف إلى غرفة الممرض وسلمه الورقة التي ما أن نظر فيها حتى قال: لا بأس.. لا بأس بعد ثلاثة أيام ستزول النزلة وتصبح كالحصان، ابتسم حامد وتمنى لو أنه كان حصاناً، إذاً لركض بسرعة وعاد إلى منزله، اتجه الممرض إلى خزانة بلورية وأخرج قارورة كبيرة من سائل أحمر كلون الورد، صب في قارورة أخرى أصغر منها ربع لتر وأحكم غلقها بسدادة وقال له أن عليه أن يتناول ملعقتين صباحاً وملعقتين بعد الظهر وملعقتين قبل النوم، أمسك حامد القارورة، وشكر الممرض وانطلق إلى الخارج، ماداً عنقه نحو الهضبة، أعاد النظر إلى قارورة شراب السكر، أحكم مسكها، وأسلم رجليه للطريق، سار لنصف ساعة مفكراً في أخيه الذي يصارع الموج والبرد والنوء على القارب الصغير وحده، كم هو مشتاق للعودة إلى المجداف، تمنى لو أنه يبرأ في يوم أو يومين ليؤوب إلى البحر

يساعد أخاه على هم الزمان، تذكر وهو ينحدر من الهضبة ما قاله له الممرض، فأزاح سدادة القارورة ورفعها إلى حد شفتيه ومز جرعتين، لعلهما أكثر مما أوصاه به الممرض، وجد نكهة لا تضاهى، وحلاوة لم يذقها من زمان بعيد، أعادته إلى طفولته الأولى، حين كانت تحمله أمه على ظهرها إلى المستوصف نفسه، أعاد غلق القارورة، وأحكم مسكها، وانطلق من جديد إلى حيث تنتظره أمه في بيتهم العتيق، قريباً من البحر الذي يطوق قريتهم التي بدأت تظهر الآن بجلاء وخاصة صومعة جامعهم الوحيد.

وصل حامد إلى منزلهم بعد أكثر من ساعة، فقد فاجأه السعال أكثر من مرة في الطريق، ولم تعترضه أية عربة عائدة إلى القرية، دفع فردة الباب ونادى: أمي، أتاه صوتها الرخيم من داخل المنزل: عدت يا ولدي، قدمت إلى السقيفة، وجدته واقفاً وفي يده قارورة المشروب السكري، أسرعت بأن وضعت كفها على جبهته ثم رأسه وقالت: لا بأس، ستبرأ بعد يومين، أعلمها حامد بأنه مز جرعتين في طريق العودة، وأن عليه أن يتناول ملعقتين بعد الفطور وملعقتين بعد العشاء، كان البرد لا يزال يسكن عظامه، لذلك قال لأمه بأنه يود أن يتمدد في فراشه في انتظار الغداء، جرجر رجليه إلى الغرفة، واندس تحت الغطاء السميك في فراشه الذي وجده كما تركه صباحاً، وكان وهو مدد يستمع إلى صوت أمه المنشغلة بإعداد الغداء، ويسمع ارتطام الأواني بالأرض، وصوت بابور الغاز الذي تضع فوقه الإناء، وارتطام فردة الباب بالحائط، وبعد ربع ساعة قدمت الحاجة إلى حد فراش ابنها حامد، ومكثت حذوه تمسح على جبهته وعلى رأسه وتقول له: أن الدواء سيزيل الداء، بعد يومين ستبرأ، وهي تمسح على ابنها وتطبطب على ظهره سمعت صوت انفراج فردة الباب، فنادت من مكانها: من هناك، فأجابها ابنها الناصر أنه هو الذي فتح الباب بعد أن عاد من البحر ورمى بقطع الشباك، ساد الصمت من جديد، الحاجة خديجة تطبطب على ابنها حامد وتنتظر قدوم أخيه الناصر الذي عاد تواً من البحر، لا بد أن يكون جائعاً، نادته من الغرفة أن أقدم يا ولدي، ماذا تصنع وحدك في السقيفة، مرت عشر دقائق

أخرى، بعدها انفرج باب البيت ودخل ناصر، كان أسفل سرواله مبللاً بالماء المالح وكان وجهه أزرق، قالت له: تعال يا بني دثر رجليك، واجلس حذو أخيك حتى آت لكما بالغداء، فقال لها الناصر: قدمي الغداء لحامد، أما أنا فالحمد لله فقد تغديت منذ قليل، بهتت الحاجة خديجة وقالت له مستفسرة: ومن أين تغديت يا ولدي، وأنت لم تعد من البحر إلا منذ ربع ساعة، أجابها بأنه حين دخل إلى السقيفة، ولما هم بخلع جمازته البلاستيكية، انتبه إلى القارورة التي فيها السائل الأحمر الوردي والتي لم تكن موجودة قبل ذلك هناك، فأنزلها من الرتاج، وأزاح سدادتها

وتذوق ذلك المشروب السكري اللذيذ الذي لم يجد صبراً عليه، فأخرج صحناً من الخزانة الصغيرة المعلقة في الجدار، وسكب ذلك السائل فيه، وفتت عليه ربع خبزة اقتطعه من الخبزة الموضوعة على الطبق حذو بابور الغاز وخلط كل ذلك جيداً، وملعقة تلو الأخرى، أتى على ذلك الصحن بمشروبه السكري وخبزه، ارتعدت الحاجة خديجة وهي تسمع ذلك، صاحت فيه: لم فعلت ذلك يا ولدي، فذلك المشروب هو دواء أخيك حامد الذي أتى به منذ قليل من المستوصف، ماذا سنصنع الآن؟ كان حامد قد سمع كل الحكاية، قال بصوته المخنوق وهو يسعل: لا بأس يا أمي.. بالشفاء له، ودار على جنبه الأيسر وسرعان ما راح في إغفاءة.

أرض الفستق

أنور عبد العزيز

الرجل المخنوق بركام من عمر ثقيل مخزون، مازال يتذكر، ويمتلك ويحتضن أطياف حلم متوهّج بهي.. شجرة فستق وبستان فستق مضيء تلتمع في خضرة أوراقه وبياض عناقيده وتشابك أغصانه بؤر وذرات من شمس حمراء صفراء تقترب من المغيب وتترك بقية من ظلال تسيل على الأوراق والعناقيد المكتنزة بحبات الفستق النديّة الخضراء والبيضاء.. الفتى اللابد تحت الشجرة الزاهية عينان متحفزّتانِ منتبهتان يغرق ويتيه منهما الضوء ليستقرّ ثابتاً على تلك النافذة وستارتها المسحوبة قليلاً من ذلك البيت المواجه ذي الغرفة الواحدة الوحيدة.. رغم اقتراب المساء فإن وضوح الرؤية كان صافياً تؤكده استمرارية العينين في التقاط كلمات وحروف الكتاب، ومع أنَّ تلك الكلمات كانت قصيدة تبحر في الماء والسماء والطير والشجر والنجوم، ومع محبّة القصيدة وسهولتها، فإن قراءة النافذة المواجهة وحركة خفق الستارة المهتزّة بنعومة والمشيرة لوجود حياة نابضة خلفها كانت هي الأحلى عند الفتى، منذ العصر ومهما حاول أنْ يحفظ من القصيدة شيئاً، فإنَّ النور الذي انفتح على قلبه وعينيه من تلك النافذة وستارتها المنفرجة قليلاً أوقف قدرته على الحفظ رغم كل تهديدات ذلك المدرّس وقسوته وخشونته...

منذ أيام وأشهر يقبع تحت شجرته الأليفة، صار البستان وشجرة الفستق مكمناً له يرصد ذلك البيت بحجرته الوحيدة وبشبّاكه المستطيل الصغير وباهتزازات الستارة.. يبدأ نوباته منذ

العصر.. اعتادت الفتاة أو تكلّفت أنْ تُخرج موقد الفحم لتشعله فحماً مضيئاً وجمراً لاهباً على عتبة الباب الصغيرة.. وكان شتاء، يحسّ لذع ولذّة تلك الجمرات الكاوية في روحه وقلبه، هل كان حبّاً؟! كل ما سمعه منها كان نثاراً من كلمة أو كلمتين عن الصباح وخير في إشراق ذلك الصباح الجميل، بعدها ما عاد الفتى ينام لياليه، صارت أرقاً وهواجس وأذىً، كلّ المحلّة ـ خاصّة شبابها ـ أوحَوا له أنّ الفتاة قد اختارته، وهو الغريب عن المدينة، وبعد أن استقر تاركاً وهاجراً مطاردته وملاحقته لأبيه ووظيفته البائسة التي طوّحت به في مدن صغيرة كئيبة معزولة وبعيدة.. صار يتحسّس كلما مرّ يوم صدق النبض في روحه وسهره وقلقه، وفي جمرات الموقد المشعّة وتَفتّح الستارة كزهرة، ومن بعض همسات أبناء المحلّة من الفتية الغيورين وإشارات ملغزة من الفم الأدرد للمرأة الأرملة العجوز المقتعدة لعتبة دارها كل ساعات النهار بفمها العاري ولسانها الحادّ كسكّين وهي تعلّق على كل عابر وحدث وسيرة...

زادت مسرّته منذ أن صار وحيداً مع بستانه وشجرته، فصاحب البستان كان قد وضع شرطاً لمن يدرس فيها أو يقرأ أو يتنزّه، أن يأكل ما يشاء من الفستق شرط ألاّ يخرج وقد ملأ عبّه من عناقيدها، وألاّ يؤذي ويجرح ويهتك حالة تلك العناقيد المزدهرة الجميلة المكتظّة بحبّات الفستق الناعمة.. أخلّ أكثرهم بالشرط، ورغم أنّ صاحب البستان كان عجوزاً فقد كان قويّاً نشيطاً بحركته ومراقبته، ورغم أنه كان يحمل دائماً مطواة لامعة في عُبّ زبونه، فقد كان يفضّل أنْ يهدّد بالعصا الرفيعة الطويلة، ما ترك النزقون عنادهم وعادتهم السّيئة بانتهاك روح الشجر، كانوا يقفزون كالقردة وبعصيّ طويلة يرفعونها بعصبية عارمة ليمزّقوا عناقيد الثمرات اليانعة المنتظمة ليحيلوها نثاراً على الأرض الطينية مع حزم من أغصان منبطحة متكسّرة، وما نفعت معهم أبوّة وطيبة صاحب البستان وحارسها، غير أن العصا الطويلة في اليد المتصلّبة المتقشّرة أوقفت العدوان والأذى...

الفستق يؤكل صُلباً متيّبساً متفطّراً مملّحاً، وهؤلاء كانت أفواههم تتحلّب وتسيل بلعاب مرّ من ثمر هشّ ناعم رقيق أخضر أبيض... هكذا صرت وحيداً أتأمّل وأبحلق في نافذة الحلوة وقد أزهرت في روحي تعريشات من ورق أخضر زاهٍ من زهر بهيج وعناقيد فستق ذهبي، عيناي تتقلبان بين موقد الجمر الملتهب والستارة التي تختبئ خلفها فتاة العباءة الحلوة البهيّة، كان ذلك اللهب يظلّ مضيئاً في روحي رغم عتمة ليلي، كاوياً لأحلام فتى، حارماً عينيّ من إغفاءة ولو قصيرة، فحدّة يقظتي وتوتري أجليا النوم بعيداً...

عندما كانت الستارة تنسدل كاملة لتغطي كلّ الشباك، كنت أعرف أنها غائبة فيغرقني ويتآكلني حزن، ومع الغياب يظلّ طعم الانتظار اللذيذ متغلغلاً في دمي وخاطري سارياً مسرى الأمل، كنت أنشغل قليلاً بمراقبة الشوارع القريبة من البستان، أنظر عبر الشارع

المقابل فأرى محل (علي العورة) بائع السندويش، الرجل الطويل العريض كجدار، ذو البطن الناتئة المكوّرة المدوّرة، رجل السندويش النظيف وقد وقف منتصباً كهامة أمام خزانة زجاجية لامعة مصقولة محتشدة بشرائح اللحم وأمخاخ الغنم والصمون والبيض والطماطم وشدّات الكرافس والبصل وقناني الزيت والملح والفلفل والحوامض...

كان رجلاً مسالماً ظريفاً بطيء الحركة لدوالٍ في ساقيه وتضخّم في خصيته، ورغم بُعده، كنت أراه يشقّ صمونة ليعبئها بأصابعه الغليظة، تذكّرت تلك الليلة الجميلة وصباحها في ختان صغار من المحلّة، انتهت حفلة تلك الليلة الخارقة بفرحها ورقصها وغنائها وجنونها، وعند الصباح، وكانت العادة أن يختاروا أقوى الرجال جسداً وقلباً وأشجعهم ليضعوا في حضنه الطفل الذي سيختن، وكان (علي العورة) منزوياً بعيداً عن ضجّة الختان وطقوسه، وإذا به يُفاجأ بطفل زاعق مرتعب ببكاء كالعواء يسقط في حضنه، لقد اختاروه للمهمّة، ارتبك الرجل واضطرب، أراد أن يقول شيئاً، لكن كلماته المخنوقة تاهت وامّحت في صخب هلاهل النساء وعويل الصغار والشفرة الملتمعة الحادّة متحفّزة في يد الحلاق، وما هي إلاّ لحظات، وبعد أنْ ضيّق الخاتن وحصر الجلدة الخارجية الزائدة بكمّاشة، وبعد أنْ لمع النصل الحادّ بقطرات ساخنة من دم فوّار، ارتعب الجميع وهم يرون (علي الأعور) وقد انبطح على وجهه وانزاح الطفل من حضنه، الكل رأى النساء والصغار بائع السندويش مطروحاً ممطوطاً وقد ظللّت وجهه صُفرة الأموات، منذ البداية لم يستطع الاعتراض، وما سمعوه، خجل من وجود النساء، استحيا من تهمة الجبن، مع ذلك فقد همهم بكلمات ضاعت مع صخب الهوسات والغناء، وعندما وقعت الواقعة، ومع أوّل زخّة دم، دار رأسه في فراغ، وغامت عيناه بضباب حجب عنه كل ضوء وكل الوجود..

أراه الآن أمامي كثور ذبيح وقد انحسر زبونه الأصفر فاضحاً بطنه المكوّرة المدوّرة ولباسه الداخلي الأبيض الطويل، وكانوا يرشقون - مذهولين - ومنهم من كان ضاحكاً، وجهه برشقات قوية من ماء شتوي منعش غسل عرقه النابع المتحدّر رغم البرد..

عندما كانت تهجع النافذة وتمتدّ الستارة وينسحب موقد الجمر والوجه المضيء لداخل الدار وتغلق الباب، وعندما كان ضجري يصل أقصاه وقد أعيتني كل الحيل في فهم أو حلّ مسألة رياضية أو هندسية، كنت أرمي الكتاب لينطرح جانب الطين والتراب والجذور العتيقة البارزة المنشقّة والتي تبدو وكأنها سئمت ظلمة الأرض وعمق التراب لسنين فتمرّدت وبرزت ناشفة متصلّبة ملتوية... كانت الحالة معي تتكرّر فأحسّ بوحدة موحشة وعزلة، اهرب منها متسليّاً بمراقبة واجهة السينما وإعلاناتها الكبيرة العريضة برسومات رجال الفلم والأكثر حلاوة نساء الفلم، عيناي تتابعان حركة ووقفة شرطي المرور ببنطلونه الأبيض القصير

وبحركات يديه وانتباهته رغم قلة عدد السيارات العابرة ومحدودية الشوارع المتّصلة بساحة ودائرة وقوفه، كان عارياً من أيّ غطاء يحمي رأسه من برد أو زخّات مطر، كان مثلي يتسلّى برؤية الداخلين والخارجين من السينما، فقد كانت واجهة السينما هي اللوحة الوحيدة المضيئة بإشعاع وهاج مما يفرح القلب ويسرّه، وإذا ما طال صمت النافذة ونامت الستارة نومة طويلة دون خفقة من حركة مهتزّة، أبتعدُ قليلاً بناظري للشارع الضيّق المحصور الذي يوصل القصّابين إلى (المسلخ)، يأتون من جهة باب الطوب بشبابهم وعنفوانهم وصلابة وخشونة حركتهم وهرولتهم، بقمصانهم المفتوحة الصدور وبأحذيتهم المطّاطية السمكية الطويلة، بسواطيرهم وسكاكينهم الطويلة اللاهثة بحدّها الجارح وبكلاّبات مربوطة في أحزمتهم الجلدية العريضة، وجوههم وشعورهم وسواعدهم أيديهم العارية ولُطخ من دماء متيّبسة، يسوقون أو يسحبون الأبقار والثيران، أكثر ما كانت تتعبهم الثيران وقد شدّوا بين أيديهم المتصلّبة القاسية حبالاً قويّة تنتهي بحلقات معدنية تطوّق أعناق الثيران، حتى المسنون من هؤلاء القصابين كانت لهم قوّة الشباب وعنفوانهم واندفاعهم، كانوا أقلّ من الشباب في تكلّف بعض مظاهر القوّة والشراسة غير المسوَّغة.. رغم أنني كنت بعيداً، إلاّ أنّ اندفاعات الثيران كانت تبدو مخيفة...

مرّة جُنّ ثور وهاج، رغم فولاذ اليد القويّة التي كانت تمسك متشبثةً بالحبل، فقد انفلت الثور الهائج، وما اختار لحلبة عصيانه وهيجانه غير مدخل السينما، كان ذلك المدخل ضيّقاً، ولولا أنّ الباب الحديدي الذي يفصله عن الداخل كان مغلقاً، لكان قد حصلت كارثة ولكان الثور الهائج الجامح قد هتك ليل السينما وظُلمة الفلم، ربما كان سيكسر بقوائمه المتشنّجة الثقيلة رؤوساً وأيادي وأرجلاً، ربما كان سيبقر عدداً من البطون ويدلقها، نفث غضبه الأخرق في زجاجيات اللوحات الخشبية والمعدنية للإعلانات الملونة، وحطّم كرسي الحارس الذي كان فارغاً، وكان الحارس محظوظاً عند هجمة الثور، فقد كان يدور بمصباحه في الصالة الداخلية بحثاً عن مكان لزائر بطر جاء بعد نصف ساعة من بدء الفلم...

عندما كانت تلك السينما تعرض فيلماً عاطفياً غنائياً حزيناً، وعندما كنت أطمئنّ لخلوّ الشارع من قطعان مدفوعة للمسلخ ومن زعيق وتهديد القصّابين بضربات موجعة أقوى، أسير إليها قرب نهاية الفلم وهدوء الواجهة الأمامية لأتملّى صور الفلم والأفلام القادمة، مع دقّات الجرس الأخير معلنة انتهاء الفلم، أجد لي حيّزاً جانبياً أرقب منه الخارجين، وكنت أرى مع أفلام الحب ـ آثار دموع ممسوحة أخفاها الظلام وكشفتها الأضواء الساطعة للسينما

وضوء العصر، دموع أسىً وحنين، أكثر الوجوه كشفاً عنها كانت دموع النساء والصبايا حتى بعض العجائز...

لم يكن ذلك الهيجان حادثاً منفرداً وحيداً، في مرّة أخرى هاج ثورة عجوز مكشوط الجلد مبقّع بجروح وحفر دموية، استطاع أنْ يتجاوز كلّ دورة شرطي المرور ساحباً سائقه ومؤذيه الذي سقط أرضاً وراح يتدحرج خلف الثور معانداً أنْ يترك الحبل الحادّ الذي حفر جُرحاً في باطن كفّه، كانت رقبة الثور محزوزة بالحبل الخشن، كان القصّاب يتقلّب ويتمايل محاولاً وبإرادة خارقة وكجذع قويّ لشجرة معمّرة، استعادة حالة الوقوف والثبات، لكن الثور استمرّ، كان علي العورة منحنياً يبحث عن قنينة الفلفل وجاء ارتطام قرني الثور بالدولاب الخشبي المزّجج في واجهة المحل، وقبل أنْ يرى بائع السندويش أطعمته وصمّونه وطماطمته مهروسة بمائها الأحمر معجونة بطين وتراب الرصيف متناثرة لبعد أمتار، كان ذلك الجسد الطويل العريض الثقيل قد طار بقفزة كنغر ليلتجئ للمقهى المجاور لمحلّه، أغلقوا بابها الحديدية ووضعوا خلفها تخوتاً وكراسي وصخرة كانت منزوية في جانب من عمق المقهى، ربّما أراد أو حلم الثور بتأخير ساعات ذبحه وموته، وهو يرى ويسمع هرجة القصّابين المدجّجين بسكاكينهم وسواطيرهم وقاماتهم...

في قابل من العمر والسنين، حكى لي قصّاب عجوز أنّهم وفي نفس هذا المسلخ كانوا يجدون فيه أُنسهم وتسليتهم، ويكون للشتاء فيه طعم ألذّ، يسهرون - رغم البرد والعناء - الليل كلّه يأكلون ما يُشوى لهم ويدخنون ومنهم منْ يشرب فلا يصحو ولا يصل لأسماعهم غير صمت الليل وخوار الثيران ورغاء الإبل وثغاء الغنم وهي قابعة في ملاجئها، مرعوبة مضطربة غير صابرة تخشى صباحاً لامعاً بشفرات السكاكين والسواطير والقامات حتى القدّوم، في ضباب الفجر وتجمّد الريح والأنوف السائلة للقصّابين والماشية والغنم، ومع ارتشاف أقداح من الشاي الساخن وبعد سهرة ليل وحكايات عن البشر وطبائع الحيوان يرويها العارفون، تبدأ حكايات جديدة منظورة للدم الحار المسال والرقاب المجزوزة المحزوزة والعيون المرعوبة الجاحظة المنطفئة والألسنة المدلاة بلعابها والأطراف الخامدة والبطون المندلقة والرؤوس المعزولة، ورائحة بول وبراز مسالين على أرض من طين، بعدها نجد تلك الهياكل المنطرحة الساكنة قد أنهضتها سواعد متصلّبة وأيدٍ حازمة لتعلّقها شاقولياً في كلاّبات حديدية عالية، وليبدأ القصابون عملاً ثانياً في تقطيع الجثث وبدراية وفن وصبر وهدوء بعد أنْ هدأت تلك الفورة الدموية التي رافقت عمليات الذبح..

كان القصّاب الشيخ يروي، حلو الحديث، نظيفاً في ملبسه، نظيفاً في وجهه، جميلاً في

خضرة عينيه، لكنني كنت أراه غارقاً بالدم، أرى عينيه محمرّتين مخنوقتين بالدم، شعر رأسه مجبولاً بالدم، أرى وجهه ملطّخاً بدم، وكذا رقبته وصدره، وعندما أصل إلى يديه لا أجد غير أصابع مخلبية مغموسة بدم يسيل من أطرافها دم متدّفق..

عندما يخبو الأمل ويضجر مني الانتظار وتخمد النافذة وتتعب روحي وتوجعها حكايات المسلخ والثيران والذبح، أسلّي نفسي بتأمّل تلك الدار القريبة في الناحية اليسرى من البستان، بطابقيها الحجريين وكبرها ومهابتها وسعة جمال حديقتها الأمامية.. بيت (الست نجمة)، المعلمة العجوز الشقراء المتقاعدة، تخرج مرة واحدة كلّ أسبوع لشراء حاجياتها من السوق القريبة، بشوشة جميلة لطيفة، بنتاً لم تتزوّج تسكن وحدها تلك الدار المترفة الكبيرة، وكما في مثل حالتها، لابد أنْ تنبع عنها ولها حكايات يزخرفها المتقوّلون بما يزيدها غموضاً وزينة، وككل الحكايات المتعدّدة المتغيّرة القابلة لكل تأويل وإنْ كانت قد استقرّت أخيراً على صيغة واحدة، والصيغة والصياغة لحكاية (ست نجمة) أنها أحبّت في شبابها عاشقاً لها بجنون، غير أنّ هذا العاشق ـ ولسبب مجهول ـ هجر حُبّها، ضاع واختفى، وهي ظلّت أمينة وفيّة لعهد ذلك الحب وقد ضاع منها في تيه السنين.. وإذا ما أراد الفتى أنْ يدفع عنه سأم الضجر والحزن والأسى، امتدّ ببصره لتلك الناحية، ذلك الزقاق الضيّق المغلق عند نهايته، وكان ذلك الزقاق هو النقطة القاتمة المخجلة لأهل المحلّة، زقاق راقصات الملهى الليلي الوحيد في المدينة، كان دملة ونتوءاً غريباً وجيفة، ما كان لذلك الزقاق نهار، صامتة هاجعة كانت نهارات ذلك الزقاق، لكنه وبعد منتصف الليل وعند عودتهن لا تسمع غير أصوات عارية سكرى وحمحمة خيل العربات العائدة بهن والبخار المتدفّق من المناخير الكبيةر اللاهثة، وأصوات الكرابيج والرعد ولمعة البروق ورنين المطر في المزاريب وصوت بائع الشلغم بعربته وقدره الكبير المغلي بالسائل الأحمر المثير للشهيّة بحرارته وبخاره وبطعم ملحه، كان معهم رجال، ورغم البرد يقفن يأكلن بتلذّذ حزوز الشلغم والشوندر الطرية كاللحم ويندين حلوقهن التي أتلفها وأيبسها الخمر والدخان، أو يوصين بطاسات وكاسات منه لبيوتهن القريبة.. عدد من الطلاب الساهرين للدراسة والامتحان تثير شهيّتهم وضجرهم من الدرس تلك الكاسات بالسائل الأرجواني المثير وقطع الشلغم والشوندر المطبوخة الساخنة، تذوب في الحلوق لميعانها وحلاوتها.. الأمّهات يحذّرن الأبناء الساهرين من عمق الليل وظلمته ومطره وأصواته الزاعقة وراقصاته ومن الشقاة والتائهين وقد تفرقوا في زوايا الزقاق أو طوّقوا رائحة الراقصات بحمايتهم أو تعرّضهم لهن.. لم تكن الأمّهات الرحيمات يغلقن الأبواب إلاّ بعد أن يعود الأولاد ساخنين مرتوين من حُمرة الشراب اللذيذ (للمستوى) الليلي، وما انشغل الفتى أبداً عما توهّمه حُبّاً وجنوناً لفتاته الباهرة إلاّ عندما كان يحين وقت العصر، ذلك الوقت الثابت وفي كلّ عصر، تمرّ البنت الأرستقراطية

محلولة الشعر المرسل المغطي نصف ظهرها، وبتلك المشية البطيئة المتكبّرة، وبسمرتها وسواد عينيها وكعبها العالي، وقد برز منها الثديان المنتفخان والساعدان العاريان والفخذان المكشوفان، ورائحة عطر قويّ وهّاج نافذ يسود على كلّ رائحة في الهواء والأرض والشجر والبشر.. كلّ يوم هي هي مع تغيير وتبديل مستمرّ في ألوان أزيائها وأحذيتها وثبات على الشعر المرسل الغامر لمنتصف الظهر وأكثر، وثبات على الحمرة الأرجوانية في الشفتين، وعراء الصدر والساقين والثبات الأشدّ إصراراً للعطر الذي أحسّه حتى الآن فوّاراً في أنفي ودمي.. ما كان لتلك المشية الناعمة الهادئة المحسوبة والتوقيت الدقيق لمرورها كل عصر أن تخلص وتنقذ البنت الأرستقراطية من التقوّلات، وكنت عندما أقارن بين ما أسمعه عنها وبين فتاتي المستورة المخبوءة خلف ستارة الشبّاك والمتوهجة ببياضها وحُمرة جمر الموقد، أتحسّس فخراً وكبرياءً وغروراً في أنني كنت المحظوظ من أبناء المحلّة، ولأنّ ذلك العطر الأخّاذ النفاد قد انتشر بحكايات كثيرة لا حياء فيها، يكفي أنْ تفتح امرأة العتبة الأرملة العجوز فمها الأدرد لتمسح أيّ أثر لعطر الأرستقراطية الملتهب اللذيذ لتحيله إلى رائحة كريهة تنشرها إلى أبعد الآماد وتزكم بها حتى الأنوف الجافة المتيّبسة المنغلقة...

كل فسحة من حقل البرسيم بين طرف الشارع المقابل حتى الشارع المبلّط بالإسفلت، كلّ بقعة ومكان بيني وبين فتاة المنقل والشبّاك والستارة تُضيء بعناقيد الفستق وحلو البرتقال والتّفاح وأزهار النارنج وعرائش الكروم وحدائق الورود والجمبد الأرجواني، ومن عطر لذيذ غير منثور ومنشور، حتى الهواء يأنس بعطر روحينا مهما كانت جهة الريح..

ذلك البيت الصغير ذو الحجرة الواحدة الوحيدة والنافذة الصغيرة بستارة القلب، تهدّم وصار خراباً، ضاع واندحر ذلك الحبّ الوهمي، تهرأت وشحبت تلك الستارة وصارت خرقة عتيقة بلا لون، برد ذلك الموقد وانطفأت فيه كل الجمرات واستحالت رماداً تائهاً غيّبته والتهمته العواصف الهوجاء.. ماتت (الست نجمة)، بات بيتها الحجري الكبير بطابقيه كقلعة مغلقاً مختوماً بالشمع بلا وريث، منغلقاً بصمته على السرّ الدفين الحزين للمرأة الغائبة التي رحلت فأطفأت وأخرست بموتها كلّ حكاية موهومة عن حبّها وحبيبها المهاجر الذي ما باحت باسمه لأحد.. مات (علي العورة) وأُزيلت دكانه.. كبر المختونون وصاروا رجالاً.. ماتت الأرملة العجوز المبنيّة مع عتبة دارها، وكانت أذناها مجرفتين ولاقطتين حسّاستين تقتنص بهما حتى همسات النمل لتترجمها وتذروها أقاويل لتلوكها وبعد أن تدور في فمها الأدرد الشره للكلام

كلقيمات فاسدة، تهدّمت وانقرضت مع عتبتها، طارت (لوادي عكاب)[23] بقدسيته وصمته ووقاره حيث لا تجد عند الموتى المهمومين من ينصت إليها وقد احتقنت رؤوسهم وآذانهم وأدمغتهم بثرثرة دنيا البلاء التي خلّفوها وراءهم..

ما يزال جرس السينما يدقّ معلناً منبّهاً لبدايات الأفلام ونهاياتها مع توّقف تلك الموسيقى الجميلة العذبة في فترات الاستراحة، أفلام الحبّ والغناء استمرّت تترى في ذات السينما، لكنني لم أعدْ ألمح دموعاً ممسوحة في أعين الصبايا والنساء إذ لم أجد أو تلتقط عيناي صبيّة أو امرأة تتجرأ على دخول سينما طوال سنيّ الأخيرة.. المقهى التي التجأ إليها (علي العورة) مازالت تطقطق فيها ضربات الدومينو متشنّجة أو منتشية بطعم الشاي الساخن وعبق السجاير.. شرطي المرور ما عاد يرتدي ذلك البنطلون الأبيض القصير في برد الشتاء، ورغم الإشارات الضوئية المنظّمة للمرور أراه حائراً في زخم ازدحام السيارات وضجيج حركة السير واضطرابها وصعوبة توجيهها.. خلا زقاق الراقصات من أي أثر لهن، وسكن دورهن الخربة أناس مستورون، ولإعلان أنّ زقاق الراقصات ببيوته العشرة قد مات وامّحى، ولمسح الشبهات عن أعين المارين ولخنق أيّة شكوك قد تنبت في رأس أحد، فقد ارتفعت وتسلّقت أعلى الأبواب ـ بخطوط ملّونة بارزة ـ لوحات خشبية أو معدنية احتضنت أسماء الساكنين الجدد وألقابهم، وتأكّد واطمأنّ الجميع لموت الزقاق القديم، مات من مات من الراقصات أو تهن في دروب أخرى، هرم الحوذيون ونفقت خيول العربات الليلية، وما عاد بائع (المستوى) يصبر على برد الليل، مات من مات أو ضاع من فتية السهر ودروس الليل والأمّهات غادرن منذ سنين باتت بعيدة..

خلت عصريات الشارع المواجهة للبستان من سمرة الفتاة الأرستقراطية وشعرها الغجري الفاحم، تلاشى ذلك العطر، غابت الفتاة ولم يعد أحد يفتقدها أو يتحسّر على ضياع عطرها الساحر، زال بستان الفستق الجميل، مات صاحبه وحارسه الذي كان يحذّر الفتية الدارسين المشاكسين والمستهترين من مرارة طعم الفستق قبل نضوجه.

مات القصّاب العجوز ذو العينين الخضراوين، راوي حكايات الذبح والدم وتاريخ المسلخ الكبير، وطبائع البشر والحيوان، وما عاد مرتادو السينما وأصحاب الدكاكين والمارّة يخشون من ثور سائب هائج بعد أنْ صارت شاحنات كبيرة عالية مفتوحة بباب حديدي مغلق تنقل الأبقار والثيران إلى المسلخ بضوئه الساطع وأرضه المبلّطة اللامعة وبنظافة صدريات أطباء البيطرة والفاحصين والقصّابين، صار المسلخ الكبير مذهلاً بما يحتويه من آلات الذبح والتعليق والثرم والتقطيع والفرز والحفظ وبتلك السكاكين الآلية القاطعة، وآلات الغسل والتنظيف

[23] وادي عكاب: مقبرة واسعة فسيحة تقع في الجهة الغربية من الموصل.

والتنشيف والتجميد، وآلات سلخ الجلود وانتزاعها وقشطها وتجفيفها، مات صاحب البستان ذو العصا الطويلة والمطواة المخبوءة والذي كان يأسى للفتية الطائشين وهم يلوكون بأسنانهم الحادّة ويمضغون الفستق الأخضر المرّ المتحلّب بلعابهم المتحدّر من أطراف أفواههم بوجوه منقبضة لمرارة ما ينزلق إلى بطونهم.. زال بستان الفستق الجميل، تاهت تلك الطيور المغرّدة الآمنة في أعشاشها، احتلّت أرض البستان بناية كونكريتية كبيرة سوداء كحيوان أسطوري كريه شائه مقبض للروح، وقبلها كانت الجرّافات الضخمة قد مزّقت بطن الأرض بأسنانها الفولاذية المسنّنة اللامعة لتقطع وتقتلع حتى الجذور العميقة الغليظة وتميت فيها نسغ الحياة الطريّة المانحة وتحيلها أكواماً ناضحة بمياه طينية مخلوطة بالحصى والحجارة وأشواك الأرض وأوساخ ما تجلبه عواصف الريح من الطرق مدفوعة بالرياح نحو الأرض المنكودة.. أتأمّلُ الأرض التي كانت كحديقة للقلب، فلا أرى إلاّ شقوقاً وأخاديدَ وأكواماً من طين وجذور مهترئة ميّتة، وبعد أن استوت الأرض، هبطت على قلبها وأخرس نبضها أطنان من الإسمنت والحديد نهضت بالمبنى الأسطوري المقيت، لم يبق منها غير اسم (أرض الفستق) تردّده السنون والأعمار على الشفاه، فتوالي سنوات الزمن كان كفيلاً أنّ يضعف ذكراها وينهيها ويوقفها جامدة منسيّة فوق الشفاه.. برد ذلك الاسم الجميل، غامت صورته في خيال الناس.. أبحلق كحالم ساهٍ مدهوش غير مصدّق في الجدار الأسود المتطاول الكئيب وقد أطاح وطوّح بالفسحة الخضراء، وقد حجب ضوء الشمس وأُنس الهواء عن واجهة السينما ودورة شرطي المرور ومقاهي الأرصفة، بعد أن غاب ذلك الأفق الممتدّ من شجرة الروح بتلاوين الشمس الساطعة، حتى عند الغسق، كانت نقط من نور أحمر أصفر تتراقص مع حركة الأغصان لتذوب مع المساء في خضرة الأوراق النديّة..

أتنصّت فلا تلتقط أذناي نأمة من هدير الماكنة النشيطة وهي تدفع بماء البئر الرقراق منساباً متدافعاً غامراً السواقي العشبية متغلغلاً في جذور الشجر البهيّ.. أبحث عن تلك البئر التي كانت لابدة في خضرة القصب المتشابك المترف، فلا أرى غير حفرة جافّة مطمورة بالرمل والحصى والحجارة والأشواك، أتشبّث أنْ تسعفني البئر بخبر ما حدث، فلا أسمع غير همس باكٍ مخنوق عن حكاية بستان للفستق وارف وكبير كان في هذا المكان، ولم يعد غير طيف شاحب من تذكارات النواظر والقلوب..

الموصل ـ العراق 2002/12/31

180

جغرافية وجه

إبراهيم سليمان نادر

ماذا رأيت أيها المسكين
في أعوامك الستين
رأيت تخطيطاً
لوجه يشبه القرد
بريشة
دهانها دمي...!

هذا كل ما علق بتلابيب ذاكرتي عن شيخ بدوي احترق نصف وجهه. يوماً ما كان له بيت وزوجة وأولاد، لكنني الآن أعجز عن استحضار اسمه ومكانه. المهم كان هناك زمن، وكانت فيه حكاية. حكاية لا تشبه بقية الحكايات، فيها العجب والذهول والغرابة، سأحكيها لكم منذ انطلاقنا من (سنجار) في سيارة جيب عتيقة إلى قلب بادية الجزيرة لصيد الصقور أو (أمير الطيور) كما يقولون. كان الطقس خريفاً والحصاد يلملم آخر ذيوله، والسيارة الهرمة تخب بنا على النسيم الترابي. لم نر حينها طيراً يحلق، أو جرادة ترف في الفضاء، ولا حيواناً يدب على الأرض.

أحسسنا بالجوع فترجلنا وأكلنا بعض الزاد وشربنا قليلاً من الماء، وبعد نصف ساعة واصلنا المسير.

حين مالت الشمس إلى المغيب، أبصرنا عن بعد قافلة من الجمال، فأبطأنا من سرعتنا مخافة أن تنفر من هدير السيارة. لوّح لنا الراعي بعصاة نحو الغرب، ففهمنا أننا قد ضللنا الطريق. عاشرنا الخوف، فتوقفنا ونحن نجول بباصرتنا في كل اتجاه، وأخذنا ندور في التيه كالبلهاء لعلنا نلتمس لنا مخرجاً من المأزق الذي وقعنا فيه.

قال أحدنا:

. لنرجع إلى الوراء حيث المنعطف، ثم نأخذ الاتجاه الصحيح.

رد الجميع بصوت واحد:

. هيا، إنها فكرة صائبة، توكلنا على الله.

أخذت العتمة تزحف، وتلف علينا عباءتها الداكنة ببطء، وثمة نسمة باردة تقرص جلدنا منذرة بليل شديد البرودة. بقينا نلف على خط، حتى لاح لنا مرتسم أشبه ببيت من طين، فعجبنا لوجوده في هذا المكان المنعزل.

حسبنا في بداية الأمر أن أبصارنا قد خدعتنا، وأن ما نراه محض سراب، لكننا حين اقتربنا وجدنا الأمر جلياً، فبان لنا البيت بوضوح.

دفعنا الفضول والعجب أن نقترب إليه ونسترشد من فيه عن معالم الطريق. ترجلنا ودرنا حول البيت فلم نعثر على إنسان، تقدم أحدنا وقرع الباب، فوثب على الصوت كلب ضخم بني اللون، أبتر الذيل، وقفنا مذعورين، صرخ أحدنا:

. من في الداخل؟، نحن ضيوف.

أطل علينا من فتحة الباب شيخ ملفوف ببطانية، له عينان كعيني صقر. كان المرض والإعياء بائنين على وجهه.

زجر الشيخ كلبه، ودعانا إلى الدخول وهو لا يكاد يتماسك من ضعفه وعوقه، فقد بترت ذراعه اليسرى بسبب ما.

أبدينا أسفنا وحكينا له ما حل، فاستحسن أن نقضي الليل عنده ونستأنف رحلتنا في الصباح.

على ضوء فانوس شحيح، فوجئنا بأن شيئاً ما قد أصاب وجهه.

كان وجه الشيخ بنصفين أحدهما سليم والآخر قد تفحّم. أخفينا دهشتنا وأعطيناه علاجاً يعينه على حالته ثم هيأنا له الشاي وبعض الطعام وكيساً من التبغ كنا قد جلبناه معنا عند الحاجة.

أخذ الليل يدب في رحلته والظلمة تشتد والبرد يتزايد. تحسنت حالة الرجل بعض الشيء، وأخذ يقص علينا نتفاً من حكاياته العجيبة مع الإبل والأعراب والوحوش والرعاة والصقور

وكيف اعتاد على الوحدة والبعد عن الناس بسبب عاهته، ولما رأى أن مغامراته لا تلفت انتباهنا قال:

. سأقص لكم حكاية وجهي الذي احترق نصفه.

اعتدلنا في جلستنا متلهفين لسماع ما أثار فينا التساؤل والعجب.

قال الشيخ:

. قبيل سنين خلت، خرجت إلى القنص، أجوب البادية صباحاً على صهوة فرس بلقاء وكان معي كلب سلوقي اسمه (سريع)، وبينما كنت أدور في الأفق، لاح لي عن بعد غزال فحل، كان يرتاد الماء من غدير جنوب بطن وادي الملح.

أخذت أفكر في حيلة أتمكن بها من قنصه، فسلكت نيسماً يقترب إليه من وراء طنف مستدير، لكنه ما إن لمحني حتى نط بخفة وراح يعدو كالسهم البارق صوب الجنوب.

كانت الفرس أصيلة والسلوقي في أوج قوته، فأخذت ألاحق الغزال عبر الطنوف والوديان، ألفّ عليه من اليمين وتارة من الشمال.

مطاردة عنيفة دامت أكثر من ساعتين، كانت فرسي تلهث، وكلبي يلهث وأنا ألهث مع لهاثهما وإصراري لا يتوقف.

انحدر الغزال سريعاً إلى واد تحده من الجنبين قطوع شديدة وصخور. تمهل الغزال قليلاً ثم ولج في كهف ليحتمي به، فتبعه السلوقي الأرقط، ثم ذاب الاثنان في ظلمة الكهف. ظلت الهواجس تتوزعني، وصارت تتضخم لي بأشكال مخيفة إلى حد قضيت أفكر وأدخن ساعات حسبتها أعواماً، فقد غاب الاثنان طويلاً واختفيا إلى الأبد.

ترجلت عن فرسي واقتربت قليلاً من فتحة الكهف، صفعتني أول وهلة رطوبة لزجة، ثم غارت كفاي في تراب ندي خنقه ظلام حجب عني كل معالم المكان.

تريثت قليلاً حتى اعتادت عيناي عتمة الكهف، ورحت أتحسس كل شيء من حولي بحذر واحتراس.

تعثرت أناملي بأشواك ونباتات خضراء وأعشاب طرية اغتسلت أوراقها وفروعها بقطرات من ندى خفيف.

أزعجتني شعيرات صمغية لعناكب التصقت بوجهي. تنبهت إلى علبة الكبريت فأشعلت عوداً لأتبين حقيقة الأمر.

كان الكهف عميقاً، وقد امتلأت سقوفه وجدرانه بنتوءات صخرية كالدبابيس وغطت أرضيته طفيليات وأعشاب خضراء وطحالب، وثمة صمت وسكون يلفان المكان من حولي ويحجبان عني كل ذكاء التخطيط الذي يطن في جمجمتي لقنص الطريدة.

أحسست بالوحدة والخوف وبالبرد البطيء يسري في مفاصلي فيزيدها ارتجافاً عشرات المرات. تريثت قليلاً وتلفت يمنة ويسرة.

جرعت أنفاساً عميقة متتابعة من نسيم الكهف وأخذت أتحسب ما قد يمرق بي من أحداث دون ترتيب لها.

طنين متقطع أو دبيب لحشرات مشلولة طرق أذنيّ. وقفت أول الأمر معطياً ظهري للجنوب، ثم تقدمت قليلاً إلى الداخل وأخذت أتفحص معالم أثر السلوقي والغزال، لكنني لم أفلح.

خيوط رفيعة من شعاعات الشمس كانت تخترق سقف الكهف في العمق ثم تختفي. واصلت البحث والتحري برغبة مهزوزة في كشف لغز اختفاء الكلب والغزال وأنا لا أدري كم يوماً أمضيت فيه.

على امتداد سقف الكهف العميق، تسترخي رهبة خالية من أي بصيص أمل وأنا أكثر عناداً وإصراراً على نيل الطريدة المزعومة.

ترى أين اختفى الغزال والكلب؟.

ربما هناك منفذ آخر خرجا منه، أو سقطا في جب لا قرار له؟

أمر محير صفع هامتي فشلها عن التفكير.

مع انثيال الرغبة والتصميم في داخلي رحت أتلمس بأناملي علامات بارزة على الحائط الصخري والسقف المنحني.

توقفت فجأة ونظرت إلى ساعتي ذات الأرقام المضيئة. كان عقرباها يشيران إلى الواحدة ولا أدري حينها أكانت الظهيرة، أم بعد منتصف الليل؟.

اصطدم رأسي بنتوء صخري. ترنحت قليلاً وكدت أسقط. تلمست سائلاً لزجاً بعض

الشيء ينزف فوق جبهتي. سال خيط الدم على جبهتي وعينيّ فأغمضتها وأنا أحس بحرقة وصداع.

همست مع نفسي:

. من أين جاءني هذا النتوء اللعين؟.

أحسست بالألم والضجر يوهنان قواي. اجتاحتني هواجس متضاربة من إحباط وأمل، ارتاب وأنا أرى نفسي في مواجهة أكثر من مأزق قد أقع فيه وانزلق سريعاً نحو فخ لا خلاص منه.

تورمّ الجرح وارتفعت مقدمة جبهتي مثل تلة صغيرة.

في مثل هذه اللحظات الصم، تنثال عليّ الأفكار متشابكة مع بعضها غير مرتبة، فاستقبل ما يطرأ على ذهني من تداعيات.

ساعات ثقال، وربما أيام خلتها دهراً وأنا ألهث داخل الرمس باحثاً عن شارة أو أثر يدلني عن الحقيقة المخبأة في تجاويف هذه الصخور أو تلك الدهاليز.

جمعت أنفاسي وأنا بارك على ركبتي خشية أن أنطح النتوء ثانية.

تقدمت إلى الأمام وأنا أحس بعطش شديد وأتذوق ملوحة العرق والرطوبة ورحت أنصت بإرهاف قلق كمن سمع وقعاً لشيء يقترب نحو فوهة الكهف.

صوت واهن تسرّب نحوي من العمق السحيق، عبر الظلام الفاصل، أخذ وجهي يغرق في عرق غزير. عرق يتصبب من كل زوايا جسدي المرتعش. حاولت أن أبتعد عن جدران وسقف الكهف ماداً يديّ إلى الجنبين. ضربتني نتوءات عديدة، انغرزت مثل أنصال حادة في لحم كتفي وقفاي وظهري. أصبحت مثل قفا قنفذ بري لا أستطيع التقدم أو الرجوع.

بدأت أحرك كفي مع انحناءات السقف المقوس، هنا وهناك، مضت دقائق كثيرة مشبعة بالخوف والتردد، كدت أفقد التوازن فيها، لكنني ثبت ساكناً.

تطلعت ببطء نحو الأسفل، فرأيت شيئاً مفزعاً، رابضاً في العتمة قبالتي، لم أر له مثيلاً في الدنيا. كان هنالك ثعبان ضخم، ضخم للغاية، قد ابتلع الكلب والطريدة. رأيت بأم عينيّ ذيل السلوقي الطويل وهو ينزلق في جوفه الرهيب ويتلاشى بسهولة بائنة إلى الأبد.

ما أن انتهى الثعبان من ابتلاع فريسته حتى بدأ الاقتراب مني محاولاً قضم هامتي.

ازدادت غلغلة النتوءات في جسدي وأنا أحاول التملص منه بالرجوع إلى الوراء. كان فحيحه اللاهب يشوي وجنتي اليسرى كلما ازداد اقترابه مني.

بدأت أقاوم بكل ما أتاني الله من قوة وجأش، محاولاً التملص والخلاص منه، متشبثاً بالحياة قدر ما يكون.

استمرت المناوشة بيننا ساعات عدة، وكلما حاول الاقتراب مني، كنت ازداد التصاقاً بسقف وجدران الكهف حتى أصبحت جزءاً منه.

كان فحيحه يقذف سعيراً لا مثيل له، حتى كدت أفقد الإحساس بوجهي وكأنه أصيب بالشلل.

تمكنت في النهاية الإفلات من جنون هذا الفخ الذي رميت نفسي فيه، والنجاة بنفسي خارج الكهف الملعون.

جريت بكل طاقتي ورحت أسابق الريح كالغزال الذي طاردته بالأمس والثعبان المخيف خلفي قاذفاً بقوة حمم الشواء نحوي. كانت فرسي البلقاء قد ولت الأدبار بعد أن يئست من طول الانتظار، وتوجهت وحيدة إلى القرية.

هرعت قريتي لما رأت الفرس بدوني، فخرجت بشبابها ورجالها تروم البحث عني وقد تسلح الجميع بالسكاكين والسيوف والهراوات والعصي.

اقترب الثعبان مني وتمكن من قضم ذراعي، فتعالى صراخي من شدة الألم، وعم عويلي سهوب البادية والآفاق.

معركة ضارية، انهالت فيها الضربات والطعنات، طعنات ضارية متوالية لم تتوقف أبداً، حتى سقط الثعبان الهائج صريعاً وتهشم رأسه وسط بقع الدماء.

كنت أنزف بعيداً عنهم وأتألم من الجروح والحروق، ثم غبت عن الوعي، أفقت بعدها وأنا ملفوف بضمادات كثيفة وقد تحلق حولي الأهل والأقارب والأصدقاء من عشيرتي وقريتي.

رحت أقص عليهم ما حل بي من رعب وفزع وهول في ذلك الكهف الرهيب.

سنين توالت على إصابتي، شفيت فيها والحمد لله، إلا أن حكايتي ظلت، يتناقلها البدو والرواة ويتفننون في سردها للتشويق وجذب السامعين لها، حتى صارت من أطرف النوادر التي يتلهف الناس على سماعها ساعة يحلو السمر وتطيب الجلسات في ليالي البادية.

لكن الذي أعرفه أن كل من سمعها كان يتجنب حذراً الطريق التي تمر من أمام الكهف، حتى الرعاة واللصوص، بيد أنه الآن أصبح ملاذاً آمناً تلجأ إليه غزلان البادية حينما يضيق عليها الخناق وتنهكها المطاردة، وغدا الكهف اليوم يعج بالغزلان.

الدخول إلى مملكة الحب

شعر

ديوان شعر جديد للشاعر محمد منذر لطفي صدر حديثاً ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب صدر تحت عنوان (الدخول إلى مملكة الحب).

ضم الديوان عدداً كبيراً من قصائد الشاعر الوطنية، والقومية مجاورة إلى جانب القصائد الغزلية.

من مناخ الديوان:

يا صاحب الروض الذي أغصانه

ماجت بعطر الزهر.. والألوان

هذا يراعك.. ما يشاء له السنا

نشوان... يرفل بالسنا النشوان

من كان مثلك في العطاء فإنه

ضمن الخلود على مدى الأزمان

جاء الديوان في حوالي 255 صفحة من الحجم الوسط.

187

عندما تتوقف القلوب

سامر أنور الشمالي

منتظراً دوره في ردهة كبيرة بيضاء، يكسر حدة نصوعها إطار مُذهب يحوي شهادة مكتوبة بحروف أجنبية، ولوحة ملونة لمقطع تشريحي لنصف قلب مشطور إلى نصفين.

ليهشم ركود الوقت، أجال بصره في الردهة غير الدافئة. وعلى مقاعد ضيقة متلاصقة، رأى المرضى متهالكين بضجر لا يبعث على الاسترخاء والطمأنينة.

كظم شيئاً يشبه ضحكة غير متوقعة، وفكر في سره:

. "لاشك أن شكواي غريبة.. بل مختلفة عنهم جميعاً!".

انتشله من هواجسه، صوت الممرضة الحاد. فالتفت نحوها.

امرأة بثوبها الأبيض النظيف، تجلس برتابة خلف طاولة صغيرة، وهي لا تحول عينيها المختبئتين خلف نظارة طبية عن شاشة الكمبيوتر، بينما تتنقل أصابعها الطويلة بهدوء على أزرار لوحة المفاتيح.

أردفت الممرضة بحياد:

. دورك سيدي.

قام عن كرسيه، واستند بيده على مكتبها كيلا يسقط جسده الواهن على صلادة البلاط اللامع، ريثما قبضت الممرضة أجرة المعاينة.

* * *

قرع الباب الأبيض بهدوء، ودونما أن يسمع كلمة (ادخل) فتح الباب ببطء، وتقدم نحو طاولة الدكتور الذي لم ير وجهه، لأنه كان منكباً على صور أشعة يتأملها باهتمام.

قبل أن يفتح فمه للتحية، أشار الدكتور إلى الكرسي الذي يواجهه إشارة الجلوس وسأله بإيجاز رتيب:

ـ ممَ تشكو؟

ـ أشكو من..

تمتم، ثم صمت. فحدق إليه الدكتور وقد نحى صورة الأشعة جانباً:

أضاف:

ـ بصراحة.. لا أحب أحداً.. وأيضاً لا أشعر بالكره حتى للمسيئين إلي.. و.. قاطعة الدكتور منزعجاً:

ـ يبدو أنك أخطأت في اختيار الطبيب المناسب لحالتك

ـ عفواً.. ألست مختصاً بأمراض القلب؟!

ـ لا داعيَ للسؤال.. فهذا واضح مما كتب على اللوحة الخارجية للعيادة.

ـ أعرف ذلك جيداً.

ـ إذاً يجب أن تعرف أن القلب عبارة عن عضو لضبط عملية توزيع الدم في الجسم فقط.. أي ليس لوظيفته أي علاقة بالمشاعر والأحاسيس.

قال بعدما وجد أن تمهيده الذي حرص عليه قد نفذه بشكل مقبول، بعدما فشلت محاولته السابقة في شرح حالته لأطباء كثر:

ـ حسناً.. قلبي متوقف عن النبض!.

حدق الدكتور إليه بريبة، ثم سأله مستفسراً:

ـ تقصد أن نبضات قلبك غير منتظمة؟

قال المريض، وهو يضع يده على صدره جهة القلب:

ـ بل لا توجد أية نبضات.

ـ هنا مكان للعمل وليس للتسلية.

قال الدكتور بحزم. فقال المريض برجاء:

. أرجوك افهمني.. أتكلم جاداً.

. إن علاجك ليس في عيادتي. بل عند دكتور مختص بالأمراض النفسية.

. ظننت ذلك في البدء.. ولكن الدكتور النفسي أشار علي بمراجعة دكتور مختص بأمراض القلب.

ثم ناول الدكتور مغلفاً أبيض رسمت في طرفه أفعى تلتف حول عصى، وقال:

. أرجوك اقرأ التقرير النفسي.

فتح الدكتور التقرير معللاً نفسه بأن يجد ملاحظة من الدكتور النفسي يطلب منه أن يصف للمريض حبوباً وهمية مراعياً حالته النفسية.

ما أن أتم قراءة التقرير، حتى أعاد قراءته بعدما تيقن من صحة الأوراق. ثم اقترب من المريض، قائلاً:

. يدك.

ناوله المريض يده، فزاد عجب الدكتور. فوضع سماعته على أذنيه قائلاً:

. اكشف عن صدرك.

أزاح المريض ثيابه عن جسده الضامر. فوضع الدكتور سماعته على صدر المريض في عدة أماكن، ولكنه لم يسمع صوت النبضات المعهودة! فبلغ ذروة الدهشة. فهتف بالمريض:

. ابتعني.

سار المريض باستسلام خلف الدكتور الذي دخل حجرة جانبية تتوزع فيها الأجهزة الطبية. ثم أمر المريض بالاستلقاء على سرير الفحص. ثم وضع أنواعاً مختلفة من الأربطة على جسم المريض، ونظر إلى المؤشرات في واجهات فلم تعط ثمة إشارة!

وضع جهازاً فوق صدر المريض ونظر إلى الشاشة، فظهر القلب على الشاشة الرمادية دونما أي اختلاج!

مدة صمت خيمت عليهما، لم يقطعها سوى الممرضة بصوتها الرتيب:

. عفواً دكتور.. لقد تأخرت في فحص المريض.. والمرضى الآخرون أخذوا يفقدون صبرهم.

أشار الدكتور للممرضة أن تذهب. ثم سار إلى غرفة المعاينة، وجلس على كرسيه، وقال بروية:

. يؤسفني أن أبلغك.. أنك طبياً..

وأضاف ضاغطاً على مخارج الأحرف:

. ميت!
. لكني حي.. ها أنذا أتحدث معك.
. هذا لن يغير شيئاً مهماً.
. ماذا تعني؟
. سأكتب لك شهادة وفاة.. وبذلك تحل مشكلتك.. ولا تتسبب في أية مشاكل متوقعة.

ثم كتب في فراغات ورقة مطبوعة وناوله إياها قائلاً وهو يقرع الجرس للممرضة كي تدخل مريضاً آخر:

. وقع شهادة وفاتك من المحكمة قبل أن تغلق أبوابها.. فغداً عطلة رسمية.

* * *

لأنه لم يكن لديه ما يفعله. ذهب إلى المحكمة، وقدم شهادة وفاته للقاضي المختص بشهادات الوفاة، كما أخبره مكتب الاستعلامات.

ألقى القاضي على الورقة الرسمية نظرة عجلة، ثم سأله ببساطة:

. من الميت؟
. أنا.

قال وهو يتوقع دهشة القاضي. ولكن القاضي قال ببرود:

. اعطني هويتك الشخصية.
. لماذا؟
. الأموات لا يحتاجونها؟
. صحيح.

أكد بلا مبالاة. ثم سأل القاضي المشغول بوضع الأختام على شهادة الوفاة:

. هل تريد مني أن أوقع على هذه الوراق؟

فقال القاضي بسخرية وهو يهز رأسه الأصلع:

. منذ متى كان الأموات يتدخلون في الشؤون القانونية؟

ثم تناول مصنفاً كبيراً، وضع شهادة الوفاة فيه، ثم أخذ يبحث في أكداس الأوراق التي أمامه.

أدار ظهره للقاضي، وسار بخطوات بطيئة خارج المحكمة.

ما كاد يخطو بضع خطوات في الشارع، حتى استوقفه الشرطي قائلاً:

. هويتك.
. ليس لدي هوية.
. أي أوراق تثبت شخصيتك.

- لا أملك أية أوراق رسمية.
- إذاً.. لم يعد مسموحاً لك بالتجول في المدينة.
- أين أذهب؟
- إلى السجن بالطبع.
- لكنني ميت والأموات لا يسجنهم أحد.

أطرق الشرطي قليلاً. ثم تحدث بالهاتف الجوال مع ضابط الشرطة، ثم وجه كلامه إليه قائلاً:

- حسناً.. ستذهب إلى المقبرة.
- لكنني لا أعرف أين تقع المقبرة!

ضحك الشرطي، وقال:

- الأمر بسيط.. نحن نصطحبك إلى المقبرة.
- حسناً.. سأذهب بمفردي.
- بل ستذهب معنا.. ورغماً عنك.

أكد الشرطي بحزم، ثم أشار لرجال الشرطة الذين سرعان ما ألقوا القبض عليه، وأدخلوه سيارة عسكرية مغلقة، انطلقت في الشوارع يسبقها صوتها الحاد الذي يشق الضجيج. بعيداً عن المدينة المزدحمة.

وقفت السيارة العسكرية في مكان مقفر. فترجل منها رجال الشرطة، واتجهوا نحو باب حديدي صدئ قرعوه بأحذيتهم السوداء. ففتح الباب مصدراً صريراً هادراً.

عادوا إليه، وفكوا القيود من يديه، ثم دفعوه داخل المكان الرهيب.

* * *

نظر حوله، فرأى نفسه يقف في صف طويل، حاول أن يرى أين ينتهي الصف ليعرف أين يذهب. ولكن الصف كان يبدو لعينيه بلا نهاية.

التفت وراءه، فوجد أنه قد اصطف خلفه رتل طويل، أبعد من أن يرى بدايته!!!...

192

فضيحة جديدة لحرية الرأي

د. خير الدين عبد الرحمن

تفجرت فضيحة أكاديمية جديدة تهتك القناع الذي يخفي حقيقة خضوع الولايات المتحدة الأمريكية لهيمنة الصهيونية وابتزازها. فقد قمعت جامعتا هارفارد وشيكاغو حرية البحث الأكاديمي والدراسات الموضوعية مجدداً تحت ضغط الابتزاز الصهيوني. الضحية هذه المرة هي الدراسة الموثقة التي أصدرها باحثان كبيران في الجامعتين اشتهرا بالنزاهة والعراقة وتمتعا باحترام كبير لآرائها لدى النخب العليا الأكاديمية والسياسية في الولايات المتحدة، هما البروفيسور جون ميرز هايمر، من دائرة العلوم السياسية في جامعة شيكاغو، والبروفيسور دين والت، عميد كلية جون كينيدي لدراسات الحكومة في جامعة هارفارد. أثبتت الدراسة بفيض من الأدلة والوقائع تسلط اللوبي الصهيوني على صناعة القرار الأمريكي وتسخيره لخدمة المصالح الصهيونية الإسرائيلية، مهما أضر بالمصلحة الوطنية الأمريكية. ما إن صدرت الدراسة المعنونة "اللوبي الإسرائيلي والسياسة الخارجية الأمريكية"، حتى تحرك اللوبي الصهيوني وأدواته في المواقع كافة ومارسوا ضغطاً هائلاً على الجامعتين، فسارعت جامعتا هارفارد وشيكاغو إلى نزع اسميهما وشعاريهما عن أغلفة الدراسة، على الرغم من كون الباحثين من أكثر الأكاديميين تمتعاً بالاحترام والمصداقية، وليسا طرفا في الصراع العربي ضد الغزوة الصهيوني لفلسطين.

شددت الدراسة أنه "لا توجد مبررات استراتيجية أو أخلاقية يمكنها أن تفسر مساندة الولايات المتحدة (لإسرائيل)". وأوضحت بالوقائع مدى سيطرة اللوبي الإسرائيلي على مواقف الإدارات الأمريكية المتعاقبة، لا سيما المتعلقة بالصراع العربي - الإسرائيلي. وقالت الدراسة أن اللوبي الصهيوني في أمريكا يقف وراء المواقف الأمريكية من دول معادية (لإسرائيل) بغض النظر عن المصلحة الأمريكية منها سورية وإيران وقبلهما العراق. كما أكدت "أن اللوبي الموالي لإسرائيل في الولايات المتحدة الأمريكية قد نجح في إقناع المشرعين والمسؤولين الأمريكيين وموجهي الرأي العام الأمريكي بأن عليهم تأييد (إسرائيل) على الرغم من تعارض هذا التأييد تماماً مع المصلحة القومية الأمريكية. إن جماعة الضغط الرئيسة الموالية (لإسرائيل) في الولايات المتحدة، اللجنة الأمريكية الإسرائيلية للشؤون العامة (ايباك) هي المسؤول الرئيس عن السياسة الخارجية الأمريكية المنحازة انحيازاً أعمى مطلقاً (لإسرائيل) تتحكم إيباك بوسائل الإعلام وتعمل (شرطيا أكاديمياً) في الأوساط الأكاديمية من أجل ضمان بقاء الولايات المتحدة ثابتة على سياسة منحازة (لإسرائيل) بلا تحفظ. كما أن إيباك تخيف الناس وتروعهم ناشرة الرعب بما يمكن اعتباره (كاتم الصوت الأعظم)، أي ابتزاز الوصم بالاسامية لمنع أي انتقاد موضوعي (لإسرائيل).

بينت الدراسة أن الولايات المتحدة قد وفرت (لإسرائيل) دعماً هائلاً يتضاءل أمامه أي دعم لدولة أخرى. فهي تتلقى منذ العام 1976 أكبر كمية من المساعدات الاقتصادية والعسكرية سنويا، بلغت حتى الآن نحو 140 مليار دولار. تنال (إسرائيل) مساعدة مباشرة حجمها 3 مليارات دولار كل عام، أي خمس المساعدة الخارجية الأمريكية الكلية، على الرغم من أن (إسرائيل) دولة صناعية يعادل الدخل القومي فيها دخل الفرد في إسبانيا أو كوريا الجنوبية. وهي المتلقية الوحيدة التي لا تسأل عن كيفية صرفها

المساعدات الأمريكية، بحيث يستحيل منعها من وضع المال حيث يحظر القانون الأميركي، مثل بناء المستعمرات في الضفة الغربية. فوق ذلك تزود أميركا (إسرائيل) بمعلومات سرية تحجبها عن حلفائها الأطلسيين، وقد تواطأت بشأن حصول (إسرائيل) على السلاح النووي. ذكرت الدراسة بأنه منذ 1982 استخدمت واشنطن حق الفيتو 32 مرة ضد مشاريع قرار تنتقد (إسرائيل) أي أكثر من مجموع حالات الفيتو التي استخدمها جميع أعضاء مجلس لأمن الآخرين. وأمريكا تعرقل الجهود العربية لوضع قضية السلاح النووي الإسرائيلي على جدول أعمال الوكالة الذرية، كما تهب لإنقاذ (إسرائيل) في الحرب وتقف معها في المفاوضات.

أظهرت حرب الخليج الأولى إلى أي مدى أصبحت (إسرائيل) عبئاً استراتيجياً. منذ بداية التسعينات، لم تتردد الولايات المتحدة في إطلاق يد (إسرائيل) في التعامل بأقصى عنف مع الفلسطينيين، ولم تتورع الولايات المتحدة عن تصعيد العداء ضد إيران وسورية وابتزازهما لمصلحة (إسرائيل). لن نكترث هنا بإنكار أبراهام فوكسمان، مدير رابطة مكافحة التشهير باليهود (بناي بريث) وصف الحرب على العراق بـ "حرب اليهود، حرب (إسرائيل)".

وقد كتب جهاد الخازن(24) عن محنة العالمين الأمريكيين اللذين أنجزا تلك الدراسة التي أثارت عاصفة سياسية وأكاديمية لن يهدأ غبارها في أي وقت قريب وبين كيف فقد أنصار (إسرائيل) أعصابهم لما تضمنته الدراسة، لكن أكثرهم اضطر على عدم الرد حتى لا يوفر الرد دعاية مجانية لكاتبيها واستنتاجاتها، وفضل هؤلاء اضهاد مؤلفي الدراسة وتنغيص حياتهما نجح تحالف اللوبي الصهيوني مع الأصوليين المسيحيين المتصهينين مثل غاري بوير وجيري فالويل ورالف ريد وبات روبرتسون وديك أرمي وتوم ديلاي، ناهيك عن عصابة بول وولفويتز وريتشارد بيرل ودوغلاس فايث في اغتيال الحرية الأكاديمية من جديد. إذ لا يتورع هذا اللوبي عن اتهام كل من يعارض الانحياز المطلق (لإسرائيل) باللاسامية. لاحظ جهاد الخازن أن صحيفة "هاآرتس" الصهيونية كانت أخف وطأة من الأمريكيين الصهاينة، وخاصة في الكونغرس الذي لا يتجاسر أكثر من عشرة أعضاء على الاكتفاء بتأييد "معتدل" للكيان الصهيوني، بينما يزايد باقي الأعضاء الـ 535 في صهيونيتهم على عتاة مجرمي الليكود العنصري .

---

(24) جهاد الخازن، "يفضحون دناءة نفوسهم"، صحيفة الحياة، لندن، 1/4/ 2006.

هوامش

أسطورة قدموس ومأساته

د. شاكر مطلق

*"قدموس. **kadmos** هو ابن الملك "أغينور. **agenor** "الذي حكم في آسيا (لبنان: صيدا وصور)، وفي رواية أخرى لأسطورة "قدموس" فإنه وأخته "أوروبا" أبناء الملك "فوينيكس. **foinix**" وليس الملك أغينور".*

*أرسله والده برفقة أخيه للبحث عن "أوروبا . **europa**" التي خطفها كبير آلهة الإغريق "زيوس" (تويس . **zeus**) لأنه فتن بجمالها وكان متنكراً على شكل ثور جميل وديعٍ.*

خطفها وطار بها على ظهره فوق البحر، وحطّ في جزيرة "كريت" حيث أحبها فحملت منه، فزوجها من ملك الجزيرة وغاب . كعادته . بحثاً عن مغامرات عشق جديدة مع بنات البشر، كما فعل مع "غانيميد . **ganymed**" التي خطفها وهو متخفٍ على شكل نسر.

لوحة من الفسيفساء (القرن 3 ق. م): "زيوس" يخطف "أوروبا" إلى جزيرة "كريت".

وصل "قدموس" إلى بلاد اليونان وزار العديد من مدنها، وأبدت جميعها الترحاب به وقدمت له حسن الضيافة لأنه كان يقدّم الخدمات للسكان ويضحي للآلهة، آلهتهم، كلما حلّت مناسبة لذلك. حمل وعلّم "قدموس" الأبجدية الفينيقية للإغريق.

وفي تجواله الطويل في بلاد الإغريق بحثاً عن أخته المخطوفة "أوروبا" وصل "قدموس" إلى مدينة "دلفي - **delphe**" التي تضم المعبد الشهير والعرّاف الأكثر شهرة في بلادهم. هناك ترجّى الرب "أبوللو - **Apollo** - إله الموسيقى - أن يكشف له عن مكان وجود أخته، فنصحه بأن يتبع خطى البقرة المقدسة، التي ستريه المكان الذي سيستقر فيه وينشئ مملكته عليه. توقفت البقرة في موضع يسمى "بووتين - **boeotin**"، وهو الموقع الذي قامت عليه مدينة "كادميا - **kadameia**" والكلمة مشتقة من اسمه ا لمعروف أيضاً باسم "طيبة - **theben**" كما سميت مملكة أخيه "كليكسْ - **kilix**" تيمناً باسمه "كيليكيا" وكذلك مملكة "فينيقيا" باسم أخيه الآخر "فوينيكس - **foinix**" أصبح إخوته بعد موتهم قضاة في العالم السفلي.

قبل أن يتسلم "قدموس" مقاليد الحكم في مملكته الجديدة، كان عليه أن يقتل الأفعى العملاقة المريعة التي تحرس للرب "آريس - **ares**"

إله الحرب الجميل الشرس - النبع الوحيد هناك، نبع "آريس" وهذا ما لم يستطعه احد من قبله وقضوا نحبهم في القتال مع الأفعى.

بما أن "قدموس" كان على علم بدعم الربة "أثينا" له فإنه أقدم على المواجهة وأضعف الأفعى برميها بالحجارة قبل أن يقضي عليها بسيفه. هذا المشهد، مشهد قتل "قدموس" للأفعى، مرسوم على جرّة "**Hydria**" ومحفوظ في متحف "إرميتاج" - "**Ermitage**" الشهير في مدينة (سانكت بيتر سبورغ - لينينغراد سابقاً) في روسيا، وهي المدينة الشهيرة التي بناها بطرس الأكبر في أرض المستنقعات على ضفاف نهر" نيفا".

يصور المشهد كيف تتابع مجموعة من الأرباب الحدث المثير:

في وسط المشهد نرى الخصمين (الأفعى وقدموس المسلح بالسيف) وبينهما تقف ربة الحكمة (أثينا) بخوذتها الشهيرة مستندة إلى الرمح، تحمل في يدها اليمنى إكليلاً من الغار، وتلتفت نحو " قدموس" الذي تحميه .. فوقه في المشهد نرى " نيكه - **Nike**" تحمل إكليلاً النصر، مشيرة إلى انتصار "قدموس" في الصراع المنتظر، بين الأرباب المشاهير نتعرف على إله البحر "بوزيدون - **Poseidon**" من خلال رمحه ذي الرؤوس الثلاثة الذي يستند عليه واضعاً يده اليمنى على خاصرته واقفاً فوق صخرة، ونرى "هيرميس - **Hermes**" - ساعي الآلهة - وكذلك "ديميتر - **Demeter**" ربة الزراعة - بصولجانها الملكي، وفي أسفل المشهد إلى اليمين نرى الربة "برسيفون - **Persephone**" ابنة الإله "ديميتر" تحمل مشعلان "إيلوسينيان". أمام "قدموس" وتحت أقدام "أثينا" نرى إله اللذة "إيروس - **Eros**" يضع إكليلاً عند قدمي حورية الماء الخاصة بموقع "طيبة".

بعد انتصار "قدموس" على الأفعى وقتلها، أشارت عليه "أثينا" بقلع أسنانها ونثرها على الأرض، حيث منها سينموسكان "طيبة" (!!). كان على "قدموس"، قبل أن يبدأ حكمه، أن يعمل بخدمة الرب "آريس" مدة ثمانية أعوام تعويضاً له عن قتل أفعاه. (يذكرنا هذا بخدمة "يعقوب" - إسرائيل لاحقاً - مدة سبعة أعوام عند والد زوجه المستقبلي للحصول عليها وكانت الابنة

الصغرى، وبعدها أخلف وعده وزوجه أختها الكبرى وعاد يطالبه بالعمل السخرة عنده مرة أخرى ليتزوج لاحقاً من الأخت الصغرى التي أحبها، كما ورد في التوراة).

بعد أن أنهى "قدموس" ما ترتب عليه القيام به من عمل سخرةٍ عند "آريس". أسّس الـ "كادمييا . Kadmeia" . الأكروبوليس . المرتفع، التي ستنشأ حوله لاحقاً مدينة" طيبة".

بعد أن تصالحا قام "آريس" بتزويجه ابنته" هارومونيا . Harmonia"، من زوجته "أفروديت"، باحتفال صاخب مهيب، أهدت فيه "أثينا" العروس ثوباً رائعاً، وأهدتها أمها "أفروديت" عقداً ثميناً من صنع "هيفا يستوس . Hephaistos" . إله الحدادة..

نتج عن هذا الزواج أولاد خمسة: أربع بنات هنّ "سيميله . Semele" ، "أغاوه . Agaue"، "أوتونويي . Autonoe" والابنه الأخيرة "إنو . Ino" وولد وحيد "بوليد ووروس . Polydoros". كل حياة بناته وجدت نهاية مأساوية فاجعة، سببها، مرة أخرى، حبّ كبير الآلهة "زيود" لابنة "قدموس" من البشر "سيميله" كما أحب قبلها عمتها "أوروبا" وقام بخطفها. أثار هذا الحب، كالعادة، غيرة أخته وزوجته الشريرة الربة "هيرا . Hera" التي عانت من نزواته العديدة مع بنات البشر الشيء الكثير، وقامت بقتل غريمتها "سيميله" بعد أن حملت منه بابنتهما "ديونيسوس . Dionysos" . باخوسٍ إله اللذة والخمرة والمرح . فأخرجه" زيود" سريعاً من بطن أمه القتيلة وخبأه في فخده حيث نما هناك.

عند ولادة الطفل "ديونيسوس" استشاطت "هيرا" غضباً، وانتقمت من عمته "اينو" التي كانت ترعاه وزرعت الشقاق بينها وبين زوجها" أتاما نتاس . Atamantas" الذي قتل ابنهما "ليرخوس . learchos" في ثورة غضب، فأصيبت أمه بالجنون وألقت بنفسها وابنها الصغير الآخر" ميليكيرتيس . Milikertes" بين ذراعيها من أعالي الصخور إلى البحر فماتا معاً. استقبل البحر جسديهما وعطفت عليهما الآلهة وحولتهما إلى كائنات بحرية أطلقوا عليها اسم "لؤيكوتيا . Leukotea" و"بالأيمون . Palaimon". أما الابنة الأخرى "أغاوة" فقد عاقبها "ديونيسوس" بقسوة لرفضها علاقة والدة "زيود" بأمها "سيميله".

هذه المرحلة المأساوية الدرامية عالجها المسرحي العظيم "أويريبيديس . Euripides" في عمله "باكشين . Bakchen".

بعد انتشار عبادة "ديونيسوس" وطقوسه الحسية في مناطق عديدة شملت لاحقاً حوض البحر المتوسط كله، جاء مع أتباعه إلى "طيبة" ليبشر فيها بديانته الجديدة، غير أنه وجد هناك رفضاً من الملك وأمه، وكان ملك طيبة يومها "بينتيوس . Pentheus" وهو ابن "أغاوة"وزوجها "إيشيوش"، أي أنه حفيد "قدموس"، ولا سيما أنه جاء مع أتباعه بشكل بشري جعلهم يشكون بكونه إلها، وكادوا يقبضون عليهم ويزجونهم بالسجن، خلافاً لما نصح به "قدموس" . الجد الهرم . وكذلك العراف "تاير يستاس . Teiresias" فانصرف عنهم حانقاً، وقرر "ديونيسوس" الغاضب أن يري الجميع بأس وسطوة مذهبه، فقام بإصابة الملك بالجنون ونفخ في نساء "طيبة" من روحه الماجنة وقادهم إلى صخور جبال "كيتايرون . Kitairon"، وهناك أصابهم انفلات المشاعر فأخذوا بالرقص والغناء والمجون والصيد في الغابات والتهام الطرائد نيئة كما يفعل الـ "مانادين . MAENDEN" المتوحشون.

عندما علم الملك "بينتيوس . Pentheus" بالأمر أسرع إلى هناك ليتحقق مما يجري ومما

يسمع. هناك أمسى الملك ضحية لمجموعة من النسوة الهائجات بقيادة أمه "أغاوة" التي قتلته بيديها وذهبت إلى "طيبة" حاملة رأسه بفخر واعتزاز.

هذا المشهد المأساوي يمثل انتصار طقوس عبادة "ديونيسوس" وعزمها على سحق كل معارض لها.

الابنة الثالثة من "قدموس" "أوتونييو" لم تكن أيضاً بأحسن حظٍ من أختها، وكانت نهايتها سيئة، فبعد موت ابنها "أكاتيون . **Akation**"، وكان صياداً شهيراً، قتلته ربة الصيد "أرتيميس . **Artemis**" وهو يسترق النظر إليها وهي تستحم، قتلته بان جعلت كلابه تنهشه (لديّ صورة عن المشهد وهو من الفسيفساء من القرن الثالث أو الرابع الميلادي، على ما أذكر، عثر عليه في سورية).

أما الابن الوحيد لهما ويدعى "بوليدوروس" فكان له حظ الوصول إلى عرش "طيبة" ويتزوج من "نيكتايس . **nykteis**"، ويلد لهما الابن "لابداكوس . **Labdakos**"، وهو الجد الأكبر لكل اللبداكيين وبالتالي لـ "أوديبوس . **Oedipus**" . أوديب . الذي اقترن اسمه بأحداث مأساوية وباضمحلال "طيبة" وهو ينتمي إلى نسل "قدموس" أيضاً.

عوْدة "قَدْموس"

"قدموسُ"، يا "قدموسُ"
لا تذهبْ إلى
أرضِ الخديعةِ والذئابْ
بحثاً عن الأخت لسبيةْ
"أوروبةُ "العذراء ضاعتْ
خلف أمواجٍ عتية.
وهناك تنتظر المصائبُ
والصّراعاتُ الخفيةْ
ما بين آلهةِ الظلامْ
وهناك تأكلك الوحوشُ
بدون ذنبٍ أو قضيةْ
ولسوفَ يدركك السّقامْ...
لا تعطيهمْ سرْ الحروفِ
ونورَ لوّحِ الأبجديةْ
دَعْهُمُ عراةً في البراري
كالأفاعي يزحفون
ويأكلونَ مع الكلاب
فلسوفَ يَنسونَ الجميلَ
وَيحرقونَ لنا البلادْ
وعلى شواطئك الوَديعة
سوفَ يسبونَ العذارى
في مدائنَ تشتعلْ
ويُسمونَ لك الترابْ
واحذر من البقرِ المقدسِ
إنّ عرّافاً بـ "دلفي"
سوف يكذب في النبوءةِ
لا تصدقْ ما يقالُ
فسرُ أختك سوف يبقى
في الدهاليز الخفيةِ
دونَ كشفٍ في الظلامْ
و"أبولونُ" الجذاب يبغي
أن يراك بأرضِ "طيبة"
سيداً من دون عرشٍ
جالساً فوق الترابْ
يبكي ويحلمْ بالإيابِ
إلى شواطئهِ القصيةْ
والأماني من سرابْ
فعلامَ تقتلُ حيةً
تحمي لـ "آرس" نبعةً
لترش من أنيابها
فوقَ المراعي والهضابْ

شعب العذاب المنتظرْ
في "طيبة" الأحلامِ تنمو
لعنة الأجداد سراً
كي يكون
من نسلك الملعونِ جيلٌ
للخطايا والجنونِ
ممزقاً بين الذئابْ
في لعبةِ الأربابِ
والأمل الجميل
بعودِ "أوروبا" لـ "صور"
فالأحبة في انتظار
لكنَّ وحشاً من حديدٍ
سوف يأتي بالمزيدِ
من المآسي والدَّمارِ
إلى مآذنَ في مَدائنَ
مثل "طيبة" في انهيار...
"قدموس" يا روحاً يجولْ
في الحلم في وضح النهارْ
بحثاً عن الوجه الجميلِ
سباهُ ربٌّ صار ثوراً
طائراً فوق البحارْ
من أجل مائدة الجسدْ
تعطي لنا نسلَ الأفاعي
والخطايا في انتشارْ
لتصيرَ وشماً في الجبينْ
جرحاً على مرِّ العصورْ...
لحفيدكَ الأرضي "دينوس"[25]

اللذائذ والمكائد والعذارى
. قابعات في المحار.
بكلِّ أصنافِ الرّغابْ
في حقدِهِ الهَمَجيِّ يرمي
أهلَ "طيبة" بالجنونِ
فهم وحوش في البراري
والفناء هو العقابْ
السمُّ يسري في العروقِ
يجولُ من جيل لجيلْ
ليطالَ "أوديبَ" اللعينْ
يعمي عيونه كي يصيرَ
رهينَ آلهةِ الظلامِ
فلا يرى وشمَ الخَطيئةِ
في المرايا مثل جمرٍ
غائرٍ فوقَ الجبينِ
ولا يرى صمت القبور
يجولُ كالشبحِ النحيلْ
بينَ الخلا يا والجذورْ
والكل في خدَرٍ
يدورْ بين الجريمة والعِقابْ...
"قدموس" يا رمزَ الحضارةِ
والرّقيَّ على العصورْ
أهلُ الجهالةِ لنْ يكونوا
غير نارٍ في ثرانا
يَحفرونَ لنا القبورَ
ويبعثونَ لنا الوباء
رمزاً لعربونِ الوفاءِ
ونور تلك الأبجدية
وقناعُهم . رغم الشطارة .
من نفايات الحضارةِ
والمجازر شاهداتْ
في قواميسِ الثوابْ...
هلْ عَمَّرَ الرُّومانُ في "بيروتَ"
مدرسة الحقوقِ
لكي نصير بلا حقوق؟

---

(25) هو "ديونيسوس" رب اللذة والمجون، طقوس عبادته كانت واسعة الانتشار،وهو ابن سفاح بين كبير آلهة الإغريق "نسونيس" (زيود) . خاطف "أوروبة" أخت "قدموس" . مع إحدى بناته الأربع (سيميله) من زوجته "هارمونيا" ابنة خصمه السابق الرب "أرس" صاحب الأفعى التي قتلها "قدموس" ومن أسنانها نما نسل "طيبة".

وعلامَ يغزونَ الشواطئَ
والشواطئُ شاهداتٌ
كيفَ غادرها الجدودُ
مع الحضارة للشِّمالِ
وليسَ في زيّ الجنودِ؟
لكن أحفادَ الخطايا
يرجعونَ لنا الجميلَ
بدونِ حدٍّ أو حدودْ
نارا وقتلاً. يا صديقي.
يحرقون لنا الهواء
وكل ما ضمّ الترابْ...
دعهم ولا تحزن عليهمْ
إنَّ حلمَكَ من سرابْ
وارجع لـ "صورك". يا حبيبُ.
فأرض أهلك في خرابْ

أسطورة قدموس
ومأساته..

وابن المدائن والجسورَ
وكلَّ ما هدمَ الوحوشْ
على شواطئك الأبيةْ
دَعْ "طيبة" اللعناتِ تفنى
عُدْ لأمَّتكَ المجيدةِ
فهي صخرُ الأرضِ يبقى
صامداً رغمَ العواصفِ
والمآسي والكلابْ
أكتب لنا سِفر الحياةْ
وأعِدْ بناءَ الأبجديهْ...
حمص. سورية 20/ 8/ 2006.

200

هوامش

يوهان ستريندبرج
(1849 - 1912)

عبقرية المسرح التجريبي

نضال القاسم

يعتبر أوجست ستريندبرج واحداً من ألمع المشاهير في تاريخ الكتابة المسرحية في العالم، فهو يقف جنباً إلى جنب مع أعلام المسرح الكبار في العالم، وهو مؤلف مسرحي ورسام ومصور فوتوغرافي وهاوي كيمياء، وروائي ذو ثقافة غنية، وعلى الرغم من أنه يعتبر إلى حد كبير "أبا الدراما التعبيرية" و"أبا مسرح العبث"، فإنه يبقى بشكل عام مسرحياً تجريبياً.

ولد ستريندبرج في ستوكهولم، وكان أبوه يعمل وكيلاً لإحدى شركات الملاحة، وهو من بقايا عائلة أرستقراطية قديمة لا يقوى على إعالة أسرته الكبيرة التي تضم عدداً من الأطفال الجائعين،

ولقد أوجدت قسوة الوالد في توجيه أطفاله عقدة كبيرة في نفس الطفل العبقري (ستريندبرج) الذي أصبح عصبي المزاج، حاد الطباع، لا يقوى على كبح جماح غضبه، فلقد كره الدراسة الكنسية التي فرضها والده عليه وقرر أن يكون كافراً بالعقيدة المسيحية، أما أمه فكانت من الطبقة العاملة، وكانت تعمل في محل لبيع المسكرات، وقد ساعد الوسط الوضيع الذي نشأت فيه أمه، وشعوره بأن مجيئه إلى العالم لم يكن مرغوباً فيه، على خلق مركب النقص والشعور بالاضطهاد اللذين لازماه طوال حياته، فقد عرف الفقر والعوز والخوف، وكان خجولاً متردداً مسرفاً في الحساسية، واضطرته ظروفه المادية إلى التنقل من مدرسة إلى أخرى، ولم تكن حياته العائلية سعيدة، إذ توفيت أمه وهو في الثالثة عشرة، بعد أن أنجبت لأبيه (12 طفلاً)، وتزوج أبوه مرة ثانية، مما دفع الابن إلى الوحدة والانطواء، ثم اتجه لدراسة الطب فوجد نفسه أبعد ما يكون عنها، ثم تقلب في القيام بعدة أعمال منها التدريس ومكتب البرقيات والصحافة، واضطرته الفاقة إلى قطع دراسته بالجامعة مرتين، وبعد خرجه شغل عدة وظائف، فعمل مدرساً، ومساعداً لطبيب، وممثلاً، وصحفياً، وناقداً مسرحياً، وناقداً فنياً، وكان يترك كل وظيفة منها إثْرَ شجار مع رؤسائه، وذلك لصعوبة مزاجه وتعقد شخصيته، ثم مارس التمثيل فترة إلى أن عين في المكتبة الملكية بستوكهولم في الفترة من 1874 إلى 1882م وهي الفترة التي أحس فيها بشيء من الاستقرار، وفي السادسة والعشرين من عمره، أي في عام 1877 تم زواجه الأول من الممثلة (سيريفون إيسين) التي طلّقت زوجها من أجله، لكن رواسب القهر والحرمان والشك في أعماق ستريندبرج جعلت من هذا الزواج عاصفة هوجاء تدمر كل شيء فكان هذا بداية حياة زوجية شقية، وقد أثمر زواجه الأول مجموعة من القصص هاجم فيها جنس النساء وحركة المرأة فصدرت في كتاب بعنوان (متزوج) من مجلدين الأول صدر سنة 1884م والثاني سنة 1886م، وتصور هذه القصص المرأة بأنها طاغية وكائن شرس لا يندم، وأنها خلقت لتستغل الرجل وتعبث به، وفي هذه المرحلة كتب ستريندبرج مسرحية (الفرقة الحمراء) والتي وضعها في العام 1879، وحققت نجاحاً كبيراً.

وجدد ستريندبرج التجربة المريرة ثانية حين تزوج من صحفية فينيسية تدعى (فريد أوهل)، وتحول هذا الزواج إلى تجربة مريرة ثانية وانتهى بالفشل وأصيب ستريندبرج بعدها بانهيار عصبي وأزمة روحية أدت به إلى الجنون تقريباً في الفترة من 1892 إلى 1898 وبقي خمسة أعوام بعيداً عن الحياة الأدبية، وخرج من جديد ليتزوج مرة ثالثة واقترن اسمه باسم الممثلة الشابة (هاريت بوس) سنة 1901 فعاشت بعده نصف قرن وماتت سنة 1962م، وبعدها بدأ ستريندبرج مرحلة جديدة في حياته الأدبية فأصبح من أوائل وأهم الأدباء العالميين الذين وظفوا طاقات العقل الباطن في أعمالهم الفنية والدرامية على وجه الخصوص، واتجهت اهتماماته من الطبيعة والنظريات العلمية المادية إلى دراسة الأديان الشرقية، وفلسفة شوبنهور ونيتشه، وهكذا نجده في سنة 1898 يعود إلى الحياة الأدبية بطاقة مبدعة فيكتب في أقل من اثني عشر عاماً ما يزيد عن ثلاثين مسرحية جديدة، ولقد اكتسب ستوندبرج شهرة واسعة في مسرحياته التي كتبها

بعد مرحلة الجنون وأصبح رائد الاتجاه النفسي في المسرح بمسرحيات مثل (الحلم والعقل الباطن) وتأثر بهذه المرحلة بمسرحيات موريس ميترلنك (1849 . 1861) رائد المدرسة الرمزية في المسرح وتأثر كذلك بنظريات سيجموند فرويد فوجد في أعمال مترلنك وفرويد أساساً يقيم عليه تفسير سلوك أبطاله، ومن هنا انطلق لكتابة مسرحياته (التعبيرية) وهي التي تسمى (مسرحيات الحلم) و(مسرحيات الغرف الصغيرة أو الخاصة) وأصبحت رؤيته للمسرح تقول بأن كلاً من صالة الجمهور وخشبة المسرح يجب أن تكون صغيرة الحجم ومختصرة وخالية من المبالغة وكان أول ما كتب من هذا الاتجاه ثلاثيته المشهورة (الطريق إلى دمشق) والتي أصدر منها ثلاثة أجزاء، حيث صدر الجزء الأول والثاني عام 1898 والجزء الثالث عام 1901، وهي مستمدة من حياته الشخصية، فالبطل يتخلى شيئاً فشيئاً عن حياته الدنيوية من ضمنها الشهرة والنساء، وعندما لم يبق هناك شيء يتجه إلى دير غير طائفي ولا متعصب للعقيدة المسيحية فيكرس حياته لخدمة الإنسانية جمعاء، ومن حوارات المسرحية أن شخصية من الشخصيات تقول له "لقد بدأت حياتك بقبول كل شيء ثم مضيت فأنكرت كل شيء والآن تنتهي حياتك بمحاولة استيعاب كل شيء" ومما لا شك فيه أن هذه المسرحية تصور أحلام وطموحات ستريندبرج من معانقة الإنسانية ومحاولته الخروج من الموضوعات المحدودة كموضوع الصراع بين الجنسين.

وقد بدأ ستريندبرج إنتاجه بكتابة روايات واقعية، تحوي نقداً للمجتمع السويدي، مثل (الفرقة الحمراء و 187) ومسرحيات تاريخية، مثل (السيد أولوف 1881) و(المتزوج 1884 . 1885)، و(ابن الخادم) (1886 . 1887)، و(الرفاق 1886 . 1887)، فذاع صيته نوعاً ما، ولكنه قضى على مستقبله في بلده، حينما نشر كتابه "الشعب السويدي"، الذي هاجم فيه شعبه، فاضطره الشعب إلى مغادرة السويد، والتجوال في فرنسا وإيطاليا وألمانيا وسويسرا (1886)، وكتب في أثناء إقامته في باريس مسرحية (الأب 1887) و(الآنسة جوليا 1888)، و(الدائنون 1889) و(الرابطة 1892) و(جرائم وجرائم 1899) وهي تعبر عن فلسفة كيركجرد في كتابه (أما/ أو) و(شبح سونتانتا) و(رقصة الموت 1901) و(عيد الفصح 1901) و(البجعة 1907) و(عاصفة مناخ 1907)، فاتخذ لنفسه مكانة مرموقة بين أعظم كتاب المسرح الأوروبي، وتتميز مسرحياته بالعنصر الشخصي الذي استمده من حياته الخاصة، كالصعوبات التي واجهته في حياته الزوجية، ونواحي الضعف في شخصيته التي كان مردها شعوره بضعة أصله، وسعيه النهم وراء الحقيقة.

لقد كانت حياة ستريندبرج حافلة بالإنتاج الغزير وبالأحداث المثيرة والعجيبة، وهو من معاصري (هنريك إبسن) و(أنطوان تشيكوف)، وبه يكتمل الثلاثي الرائد الذي قاد حركة المسرح الحديث منذ أواخر القرن الماضي إلى مطالع القرن العشرين، ويعتر ستريندبرج من أعمدة المذهب الطبيعي الذي دعا إليه إميل زولا في الأدب وتأثر به المسرح أكثر من غيره من الفنون ولقد مر ستريندبرج بعدة مراحل فكرية تقلب فيها بين المذاهب فأصبح يؤمن بالله وداعية لإقرار السلام، وترك استخدام العنف وأصبح نصيراً لفكرة المذهب الاشتراكي في الأدب الموجه لمنفعة المجتمع، وآمن بنظرية جان جاك روسو التي تقول بأن مستقبل الحضارة يكمن في العودة إلى الطبيعة، وتأثر كذلك بفكرة الرجل الخارق عند الفيلسوف نيتشه التي أعانته في الخروج على

الأعراف الاجتماعية. وقد كتب ستريندبرج أنواعاً عديدة من المسرحيات، فهناك مسرحياته التاريخية ومسرحياته الطبيعية نسبة إلى المذهب الطبيعي ثم مسرحياته الشاعرية الخيالية التي تميز بها بين كتاب عصره، ولعل هذا يعود إلى طبيعة العبقرية والجنون في شخصيته، مما جعل حياته وتقلباتها مصدراً من أهم مصادر أعماله الأدبية وجعل دراستها من أهم العوامل لفهم مسرحياته، وقد بدأت الملامح الواقعية تظهر في مسرحياته في مرحلة مبكرة وخصوصاً بعد اطلاعه على نظرية زولا عن الطبيعة سنة 1883، وقد كان لهذه النظرية الأثر الواضح في أعماله الواقعية الطبيعية وخاصة مسرحيتي (الأب) 1887، وهي من المسرحيات التي تتصدر أعماله في معركة الصراع بين الرجل والمرأة، وفي هذه المسرحية يرى ستريندبرج أن الحياة حرب يقع فيها الفرد تحت رحمة ظروف بيئته القاسية، وأن الحب في نظره هو معركة بين زوجين كتب عليهما أن يدمر كل منهما الآخر في محاولة التوحد، وأما المسرحية الثانية فهي (الآنسة جوليا) 1888 وأما هذه المسرحية فهي أكثر التزاماً في المذهب الطبيعي من مسرحية (الأب)، بل إن النقاد يقولون عنها أنها أكثر التزاماً من مسرحيات (إميل زولا) نفسه وهي صراع بين إرادتين كما في مسرحية الأب غير أن شخصيات هذه المسرحية أكثر تعقيداً من الأولى، وقد أصبحت هاتان المسرحيتان خير مثال للمذهب الطبيعي وللنظرية العلمية المادية وهو ما قال به أوجست كونت وداروين.

وترجع أهمية ستريندبرج في تاريخ الأدب السويدي إلى إدخاله واقعية زولا المتطرفة بطريقة واعية، ولكنه لم يقف عند الواقعية بل تعداها إلى أسلوب رمزي قريب من السريالية كما في مسرحية (الحلم 1902) و(الطريق إلى دمشق 1898 . 1904)، وتعتبر مسرحية (حلم) 1902 من أهم وأشهر مسرحياته الأخيرة لأنها تقدم لنا خلاصة اهتماماته الفكرية وتقدم لنا صورة للشكل الدرامي عنده الذي كان المثال الذي احتذاه كتاب المسرح غير الواقعي الذين جاءوا من بعده، وخاصة اتباع التعبيرية في ألمانيا، وتبدأ المسرحية بحوار بين أحد الآلهة الهندية الوثنية وابنته (أندرا) حيث تقول له أنها ترى في حياة البشر جمالاً ولكنها تسمع أنيناً ومعاناة، وتتساءل لماذا يشقى الإنسان، فينصحها والدها أن تخرج إلى الأرض لتعرف حقيقة معاناة الإنسان وفي هذه المسرحية يقدم ستريندبرج لنا فلسفته على لسان الشاعر بقوله (إن العالم مبتلى بالصراع بين قوتين قوة الروح وقوة الجسد، الخير والشر، ويعاني الإنسان في دنياه لأنه معلق بين الأرض والسماء، حائر بين أشواقه الروحية التي تدعوه إلى السمو وبين شهواته الدنيوية التي تجره إلى الأرض، ويرى ستريندبرج أن الفهم والتسليم بمصائب الحياة يعلمان الصبر على البلاء، وأن لا سبيل لسعادة الإنسان إلا بخلاص الروح من كل القيود المادية التي تثقلها وتجرها إلى وحل الأرض!)، وأما مسرحياته التعبيرية مثل (شبح سوناتانتا) ومسرحية (حلم) فقد حررت المسرح من حدود الزمان والمكان.

لقد وسّع ستريندبرج بتجاربه العديدة مجال الأدب المسرحي ودفع بالمسرحية إلى ما وراء الحدود التقليدية، ولا يزال تأثيره ملحوظاً في المسرح الأوروبي الحديث، ويعتبر ستريندبرج من أقطاب الأدب السويدي ومن المجددين في الأساليب الأدبية، ويمتاز بمقدرته الفائقة على استخدام اللغة، وعلى التجديد، وتتراوح كتاباته بين الطبيعة والرمزية، ولكنها جميعاً فريدة، وقد كتب نحو سبعين (70) مسرحية.

المراجع:

1. الموسوعة الثقافية، المجلد الثاني، ص 535، م.س.

2. قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي، تأليف: جون غاسنر وادوارد كون، ترجمها وقدم لها: مؤنس الرزاز، راجعها رشاد بيبي، الطبعة الأولى 1982 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار المهد للنشر والتوزيع، صفحة (104. 105).

3. ستردنبرج: مسرح العبقرية والجنون، بقلم: د. محمد أبو بكر حميد، مجلة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد 14، الاثنين 2/6/ 2003.

4. محمد شفيق غربال،الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الأول، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1981، ص (965. 966).

205

هوامش

ظل حارس

لـ .محمد ديب

تقديم: لويس آراغون
ترجمة: حسين علام

مقدمّة:

يتولّد النشيد عن الألم عادة، ففي البداية، يكون مذهولاً من نفسه، ثم كأنما يريد أن يتعرّف إلى ذاته بشكل أفضل، لذا يمسك الإنسان المرآة جيداً في يده. وبعدما يكون قد وازن بين العالم وكلمته، فإنه لا يمعن النظر إلى هذه الأداة الممنوحة، لأنّه، وكما في الوهلة الأولى، لا يفعل ذلك سوى لكي لا يجد مرّة أخرى غير ما كان يتردّد في حنجرته. سينصت مليّاً إلى صدى الأعماق هذا.الاختيار... أنحن من يختار ما وراء دهشة القلب هذه أم هو هذا الألم الذي يحدّق فينا بأعين مجنونة؟ إني لا أعلم حقاً... هل ننشد من أجل أن نستكين. أم لأجل أن نخمد فينا بعض الشعاليل؟. لكن لماذا نتغنّى بهذا النشيد دون ذاك؟ إنه سؤال الشاعر المرعب لنفسه أمام هذه المرآة الباطنية.

ثم هذا القرار، وهو خطير دائماً. مثلما هو ذلك المنعرج الذي تأخذه حياتنا (سأكون نجارا أو طبيباً..) يتدخل في القصيدة: كنت سأقول هذا وليس ذاك...

وتكمن المأساة في أن المسألة ليست كوميديا نلعب أدوارها أمام أنفسنا فقط، لسنا نتنكّر ولن نستطيع على الأقل أن نخلع أبداً عنّا ومن الجلد هذا القناع المثير للشفقة. هذا الحلم سيكون معروضاً بكل بهرجته في العلن على الناس. وتكفّ اللعبة عن كونها لعبة. ومن يتكلم لن يكون وحيداً. سيكون مواجهاً للعالم الذي سيحاكمه. إني أنتمي إلى العالم. فماذا سأفعل؟

إني أتصوّر محمد ديب على طريقتي... وهل يمكنني أن أتعامل معه بشكل آخر؟ هل أستطيع بعيني الفرنسيتين هاتين أن أحيط بولادة الشعر الجزائري؟

الرواية والحكاية والقصة دعوات للرحيل دائماً. وها أنا أدخل مع الكاتب إلى جزائره المجهولة، لكنه الشعر... تلميحي بالضرورة، مثقل بالممكن الغريب، وبكل ما يستدعيه اقتصاد اللفظ من احتمال للحقيقة التي يتقاسمها الشاعر وحده مع آخرين غيري. أفاجئهم وهم يتكلمون في ما بينهم متعودين على الإشارات التي تختصر. أما أنا فغريب داخلها عن هذا السرّ الذي يتقاسمونه.

والمدهش في الأمر أني لا أجد نفسي أمام شعر مترجم. فالعبارات عباراتنا، عباراتي أنا. وهذا رجل لا يمتّ بصلة إلى شجر نافذتي ولا إلى أنهار أرصفتي. ولا إلى أحجار كاتدرائياتنا. إنه يتكلّم، يقول، مستعملاً ألفاظ فرانسوا فيون **Villon**. أو شارل بيغي **C.peguy**. وها هنا بلا شك يكمن ذلك المظهر الأساسي من المأساة الجزائرية، التي يبدي أغلب الناس عندنا من حولها كثيراً من الآراء دون أدنى رويّة. هؤلاء أنفسهم، المخلصون لشعبهم لا يملكون سوى هذه الفرنسية كلغة عندما يريدون التعبير عمّا هو سام، وعندما يريدون القبض على ما ينفلت على الاستقصاء، عندما يريدون التعبير عمّا لا يمكن الإحاطة به. هذه الفرنسية هي القيثار الجماعي **(Clavecin)**. هي آلة سواحل اللوار **(Loire)**. هذه التي يتكلّم لها أولئك الجنود أثناء الليل، هي معجم للتمشيط العسكري أيضاً، شرحٌ للغة التعذيب والجوع.. في يوم ما ستوزن هذه الأشياء وهذه القصائد التي بين أيدينا وستكون ربما ثقيلة مثل فاكهة في كفّة فرنسا.

أتصوّر محمد ديب على طريقتي. وفي الزمن الذي لم يعد يساوي فيه شيئاً ما كان حياة وموسيقى الروح والقلب. عندما تكفّ العلاقات الإنسانية عن ذلك التبادل، لكي تنتهي في الأخير إلى الاستعباد أيّام الحرب وإلى رضوخ الإنسان للآلة المتوحشة. وعندما يكون القتل هو القاعدة. عندما يقرر الآخرون ما هو خيّر، عندما يتساءل الشاعر عن نشيده. هل يصمت أم يرضخ هو أيضاً للمطالب العسكرية؟ كنت في الثانية والأربعين من العمر سنة 1939 وكان جوابي عن هذا السؤال آنذاك بـ:الغصة **(le créve Coeur)**.

انطلاقاً من هنا يمكنني ربّما أن أفهم الشاعر صاحب (ظل حارس). وانطلاقاً من معسكرات **(crouy-sur-ourcq)** أستطيع تتبعه في (أوراس) الكلمات هذا بهضبات النار والعشب اليابس.

غريب هو بلدي هذا الذي
تتحرّر فيه كثير من العواصف

في زمن التحولات العميقة يجد البشر، هكذا، في أنفسهم النبر غير المتوقع للنور الخارجي، عندئذ وفي خضم الإشارات الميكانيكية للنشاط الظاهري، كنت أجد القواعد المنسية، أجد المذاق المعقد للّغة والعقل الإلكتروني

للقوافي، حينئذ يأتي الصدى البعيد للأساطيرِ والتاريخ لخرافات الحب والموت. كما تأتي أيضاً طروادة ومدريد ونبتة العشاق الدائمة الخضرة **(LA CHEVRE FEUiLLE)**. يأتي ترستان **(TRISTAN)** متصنعاً الجنون وتأتي إليونور الأكيتينية **(Eleonor d'aquitine)**. كل هذا يأتي، على شكل أناشيد من خِلال إشكالية العقل. أين كل ما كان انفلاتاً من الحقيقة أصبح يخدم الآن الحقيقة المحرّمة.

في 1960 لا أحد يمكن أن يمنع الشاعر الجزائري عندما يقول (الأوراس) ولا أحد يمنعه من أن تكون نصب عينيه الصور التي يستدعيها كل ذلك. ومهما كانت درجة (براعة) الشرائع ليس فيها من يستطيع أن يوقف إذن هذا الحزن.. هذا الحزن (الذي لا يقهر).

وكم هو غريب تحوّل هذه اللغة التي يتحدث بها (باسكال) و(فالمور) بين شفاه من وراء البحار. كما هو غريب أيضاً أن يظل في نظر العيون بلون أعناب العتاب هذه مشهد المنفى الذي هو بالنسبة إلي أمر مألوفٌ، أن يظل ممزوجاً بالألسكندري **alexandrin**.

يا مساءات باريس الوسنى، كم أنت عندي مرّة

إن لهذا الديوان مصراعين، أحدهما ينفتح على الجزائر والآخر، لنقل على أوروبا باتجاه بوردو وباريس... ومن اللازم ربما أن نكون قد تسكعنا في هذه الطرقات، على أرصفة مناخنا لكي نعود إلى القصائد أين:

...النعناع الغض قد أزهر
والتينة أهدت ثمارها...

وحتى يمكننا فهمها بكل نوستالجيا ذلك الذي تكون بالنسبة إليه جحيماً. وحتى نستطيع استعادتها مع هذا الصديق الذي التقينا به في مدننا. وفجأة أشعر أنه لم يعد غريباً عنّي. ليس لأن لغتنا مشتركة بل بفضل الرؤيا. بفضل ذلك النوع من الإشراقات بالمعنى الرمبوي. تلك التي من خلالها سيستضيفني عنده، ويمنحني حفاوة (دواره). أشعر أني لست غريباً بالنسبة إليه عندما يقول ما هو مألوفٌ لديه.

مطر شاحب جداً
يحرق كل البساتين
أيها الطاووس الناعس أما حان الوقت

كان ينتابني أحياناً أمام لوحات الرسامين ذلك الإحساس بالظلمة المنجلية للوهلة الأولى، وعندما نعيد النظر مرّة أخرى، ربما عندما نراها من وجهة أخرى. نلفيها قماشاً يأتلق النور فيه فجأة.

لقد كتبت هذه القصائد من أجل شمس أفريقيا العظيمة جداً. وكان يلزمها جدراناً سميكة جداً وبلاطات حتى لا يسمع عليها وقع الأقدام أبداً. تفكروا أن لفظة بستان مثلاً، عندما تعودون إلى خيالاتكم الخاصة، تعني شيئاً آخر غير تلك الأزاهير المغاربية. والحال نفسه عندما لا نكترث بالماء لما نكون قد تجافينا عن الصحراء. إني أقف شاعراً بالفضول الغريب أمام مدخل عالمه الخاص. أين تنضج الأشياء بطريقة أخرى. ثم أسمعه يقول:

الكلمات التي أحمل
على اللسان
نبوءة غريبة

أنا لست متأكداً فعلاً من أنني أسمعه، من أني أملك الحق في أن أسمعه. إني مندهش فقط لحفاوته هذه التي تمكنني من أن ألج حميمية بيت أشعر أني فيه لست إلا منتهكاً لحرمته.

فأيا محمد، لماذا هذه الثقة بيني وبينك؟ وما الذي يفرّق بيننا؟ ويبتسم لي لأول مرة ثم يجيبني بأقل قصائده طولاً.. المستقبل.

ل. أراغون 1961

ظل حارس1

أغلقن أبوابكن
أيتها النساء فالنعاس المرّ
سيملأ أعصابكن،
الماء والرمل محيا
آثار خط خطواتكن
بعيدة هي ذلك
اللألاء القليل للنجوم
كثيفة هي الأرض في الجوار
إن البيوتات المعتمة
هي ما يخفي هدأتكن
أغلقن أبوابكن
أنا الحارس
لا شيء تملكنه

ظل حارس2

لكني سأغني بالكادِ
حتى لا يمتزج أبدا
الألم بنعاسكن
سلام عليكن أيتها الأمهات والزوجات
المستبد شارب الدم
في مناسفكن(26) سيغدو غباراً
أتمشى على الجبال
أين يأتي الربيع
يخلق أعشابا فوّاحة
أنتن الائي تسمعنني
عندما يلين الفجر
سآتي لأغسل عتباتكن
وسأغمر بالأناشيد
نعيق الزمن

ظل حارس3

تسألن
إذا ما كانت الريح التي تتلكأ
على القمم
تأجج بيتاً
إذا ما هي نار للفرح
إذا ما هي نار الفقراء
أم إشارة عسّاس
في الليل الذي لا يزال مخضلاً،
أيتها النساء الرائعات اللائي
تغلقن أبوابكن، احلمن.
أمضي وأمضي
الكلمات التي أحمل
على اللسان
نبوءة غريبة
عند السحر
ها الفجر يبزغ والمشهد
تصنعه ملامح الدم والريح،
الصمت والعواصف الشاحبة
نشيد صوت رائع يجوس
بلا نهاية فوق التلال
انصرفت كل الروابط. آه كيف نحيى؟
بيتي مسكن للندى الفضي
إنها تهب حدّ الموت. لكنّك تتمتمين
((لينتهي المنفى فحسب؛
النعناع الغض أزهر
والتينة أهدت ثمارها
لينتهي الحداد فقط))
في زمن العذابات، أنت وحدك
ابنة الخزامى، صاحبة القلب القاتم
أنت وحدك تستطيعين الغناء هكذا.

ساعة مخبولة

الساعة المخبولة تهيم. سوداء،
ستتحققون منها.
بها من الحقد الأسود أكثر مما ينبغي.
كثير من الصراخ بها، وكثير من الرّيح.
ولدت من كلس عتيق
ومن نيران البحر
ورْشانها للموتِ
يزدهي غريبا.
ستتحققون منها:

---

(26) جمع منسف، وهو طبق تذروا النساء به الحب في الريح.

ظل حارس..

إنها ساعة الحداد، ساعة
الدم الأصهب على الكروم
تلك الهائمة بالشمس.

209

هوامش

عالم فرناندو

أربال الأدبي

ببليوغرافيا تفصيلية

د. كمال محيي الدين حسين

العائلة والطفولة:

ولد فرناندو أرّابال في الحادي عشر من آب 1932 في مدينة مليلة المغربية، التي تحتلها إسبانيا. وهو كاتب مسرحيّ وكاتب للسينما ومخرج سينمائي وروائي وشاعر وكاتب مقالة وباحث معروف وقد عاش في فرنسا منذ العام 1955.

تعلم أرّابال القراءة والكتابة في مدينة سيوداد رودريغو، في سالامانكا، إسبانيا. ونال في العاشرة من عمره هناك جائزة وطنية تمنح للأطفال الموهوبين، حيث ذهب للدراسة الجامعية في مدريد.

حُكم على والده، الضابط في الجيش بالإعدام في بداية الحرب الأهلية الإسبانية، لأنه كان معارضاً للجناح اليميني العسكري الذي كان يقوده الجنرال فرانسيسكو فرانكو.

ولكن استبدل الحكم بالأشغال الشاقة المؤبدة. ثم تنقل في معتقلات وسجون مختلفة، حيث هرب من آخرها في 4 كانون الثاني 1941 خلال الحرب العالمية الثانية، حيث اختفى إلى الأبد!.عانى أرّابال في طفولته من اختفاء والده السريّ. وبسبب تلك الصدمة، وقد كتب الشاعر فنسنت اليكساندر (1868 . 1984) وكحائز على جائزة نوبل: "إن المعرفة التي نقلها أرّابال مشبعة بالضياء الأخلاقي الذي يتضمنه كل فنه".

2 ـ المؤلفات الكاملة:

أخرج أرّابال سبعة أفلام طويلة. ونشر أكثر من مائة مسرحية، وأربع عشرة رواية، وسبع مجموعات شعرية، والعديد من الدراسات، بالإضافة إلى عمله الذائع الصيت" رسالة إلى الجنرال فرانكو"، خلال حياة الديكتاتور.

وقد طبعت أعماله المسرحية الكاملة بعدد من اللغات، في فرنسا من قبل دار نشر كريستيان بورجوا" و"أكت سود"؛ وفي إسبانيا ظهرت الأعمال المسرحية الكاملة في جزئين، أي ما مجموعه 2000 صفحة، في سلسلة "المجموعات الكلاسيكية كاستيلاً نوس" لمنشورات "ايسباسا كالبي".

في عام 1962 أسس فرناندو أرّابال حركة **panic Movement** بالتعاون مع رولاند توبور واليجاندرو جودوروفسكي، بتشجيع من **God pan**. (27)

واعتباراً من عام 1990، حمل أرّابال اسم المرزبان السامي **Satrape Transcendent** في كلية الباتا فيزياء **Pataphysics** (28)(كلية الباتافيزياء).

وقد تأسست هذه المجموعة في عام 1948 في ذكرى الكاتب الفرنسي ألفريد جاري (1873 . 1907) أطلقت آنذاك اسم **(Transcendants satrapes)** على أشخاص من أمثال: كاميلو جوزيه سيلا، جان دوبوفيه، مارسيل دورشامب، ماكس أرنست، م. س. إيشر، ايوجين ايونيسكو، ميشيل ليريس، مان ري، الأخوة ماركس، جوان ميرو، جاك بريفيه، ريموند كونو وبوريس فيان. بعد أن حصل أرّابال على هذا الشرف، تمت تسمية حكام سامين أو مرزبانات آخرين، بما فيهم: رولاند توبور، أومبيرتو إيكو وداريو فو.

3 ـ خصائص مسرح فرناندو أرابال:

يتصف مسرح أرابال بوحشيته، وقسوته المبالغ فيها، وتناقضه وعدم انسجامه وبهجته واستفزازيته. حيث يحسن أرّابال مزج كلٍ ذلك بمقدرة وحنكة بالغين ومحيرتين في آن معاً.

فمسرح أرّابال هو مسرح كرنفال مأساوي **(A dramatic carnival)**، أين تُشْوَى حضاراتنا "المتقدمة" فوق أحقاد **(29)** الثورة الدائمة. إنه الوريث الفني لاستبصارية كافكا وفكاهة جاري.

وأرّابال في قسوته، يتصل بساد (أي المركيز دوساد المشهور) وبأرتو كذلك. وبالإضافة إلى ذلك فإنه الكاتب الوحيد دون شك، الذي دفع بالسخرية إلى الحدّ الذي أوصلها إليه.

إن أعماله التي تتصف بعمقها السياسي وبهزلها المَرِحْ، وبثوريتها وبوهميتها معاً، تعتبر أعراض الأسلاك الشائكة والكولاك **Gulag** للقرن العشرين، وهي طريقة لتأجيل تنفيذ الحكم بالإعدام.

4 ـ الجوائز:

---

(27) God pan: إله الرعاة، دار نشر.

(28) Satrape: مرزبان: والي في عهد الدولة الفارسية.

(29) أو نكايات وضغائن.

على الرغم من أنه أحد الكتاب الأكثر خلافية في عصره، فقد حظيت أعمال أرّابال باعتراف عبر العالم، مقروناً بالشرف، بما فيها الجائزة الكبرى عن المسرح الممنوحة له من قبل الأكاديمية الفرنسية، وجائزة نابوكوف لكتابه الرواية، وجائزة إسباسا لكتابة البحوث والمقالات، والجائزه العالمية للمسرح، إلخ، وقد جاءت التقارير بأنه سيحصل على جائزة نوبل للعام 2005، وهي الجائزة التي التمس العديد من المعاهد والشخصيات منحها له، بما فيه البروفيسور فرانسيسكو تورّيس مونريال من جامعة مورسيا، إسبانيا.

وكان أرّابال قد حصل على ميدالية شرف الفيلق الفرنسي في تموز 14، 2005. كما حصل على جوائز شرف بينها:

. 2005: جائزة مخرجي الأفلام من اتحاد شيكا. وجائزة الميدالية الذهبية باسم ريفية شار، من مهرجان أفينيون.

. 2004: الجائزة الأولى من معرض الكتاب الدولي ببروكسل.

- جائزة فرنسيسكو دي فيتوريا (بويريتوريكو)

والعديد من الجوائز الأخرى المميزة من مؤسسات عديدة ثقافية وفكرية وفنية من كل من إسبانيا وفرنسا والولايات المتحدة والأرجنتين وإيطاليا.

5 ـ الأعمال الروائية:

حصل أرّابال في العام 1982 على جائزة نادال، وهي جائزة هامة تعادل جائزة جونكور أو جائزة بوليتزر، وذلك على روايته **La tour prends garde** . المطبوعة في فرنسا من قبل دار غراسيت.

وله حوالي اثنتا عشرة رواية مطبوعة اعتباراً من العام 1959 . بعل بابل **Baal Babylon** إصدار دار نشر **Grove**، نيويورك، 1960، ثم في برلين وميلانو في نفس العام، وفي عام 1972، في امستردام. ومنها (البرج الذي يضربه البرق) المنشورة في برشلونة عام 1983.

وفي نيويورك (فايكينغ) تحت اسم **The tower struck by lightning** في عام 1988.

وكانت قد نشرت في البرتغال 1982، وفي كولونيا في 1986. ومنها أيضاً العذراء الحمراء **The red virgin**، والتي نشرت بالفرنسية في باريس عام 1986، وبرشلونة، 1987، وفي لشبونة 1987، وغوتنغن في 1990، وأخيراً طبعة بنغوين في كل من نيويورك ولندن 1993، وكذلك "شامبانيا للجميع" من منشورات **Stock**، باريس، .2002

6 ـ الأعمال الشعرية:

أبدع أرّابال ما ينوف عن سبعمائة كتاب عن الفنانين زُيِّنَتْ بأعمال: بابلو بيكاسو، سلفادور دالي، رينيه ماغريت، رولاند توبور، جوليوس بالتازار، انطونيو ساورا، اوليفر، مكسيم غودارد، جان كوكتو، جورج كاماشو والعديد غيرهم. أما مجموعاته الشعرية فتشمل سبع مجموعات تَمَّ نشرها بين 1963 و1997. منها أرّاباليّات؛ رسائل إلى جوليوس بالتازار . 1993، وعشر سوناتات . 1965 وتحديد لون المرأة أو وداعاً يا بابل. .1993

7 ـ الأعمال المسرحية:

طبع أرّابال ما يزيد عن مائة نصٍ مسرحي في تسعة عشر مجلداً، في شتى أنحاء العالم. وتشمل أعماله المسرحية، مختارات من المسرحيات المترجمة إلى لغات شتى. وعلى وجه الخصوص يمكن أن نذكر بعض تلك الأعمال:

. "الجلادان" **The tow executioners**، طبعت في باريس أولاً (جوليارد) ثم في نيويورك (غروف برس) (1960). ثم في لندن (كالدر وبويارز)، 1962، ثم في ميلانو (ليريس)، 1962.

. "مقبرة السيارات" **The Automobile Graveyard**، نشرت أولاً في باريس، ثم في نيويروك. 1960، وفي لندن. 1962 ثم في كوبن هاغن. 1964.

. "الجورنيكا" **Guernica**، نشرت من قبل جوليارد برس، باريس أولاً، ثم في لندن، بترجمة بربارة رايت، 1967.

. "الورطة **La Maz**"، نشرت في باريس ثم في لندن 1967.

. "حفلة في بيضة" من مطبوعات كريستيان بورجوا، باريس.

. "مهندس العمارة وإمبراطور آشور"، نشرت هذه المسرحية في باريس أولاً، ثم في امستردام. 1969، ثم في لندن. 1970، وفي نيويورك. 1969، ثم في برلين. 1971. وعنوان المسرحية بالإنكليزية هو: **The Architect and the Emper of Assyria**. وهي مترجمة من قبل ايفيرارد دي هامونكورت وأدال شانك، وإصدار مؤسسة **Grove Press**.

. "سلحفاة اسمها دستويفسكي" **Unetortue nommée Dostoïevski**. منشورات بورجوا باريس. "ممر الأمبراطورية" **La traversée de I Empire**، منشورات كريستيان بورجوا، باريس، 1988.

وغيرها كثير.

طبعت الأعمال المسرحية الكاملة لأرّابال في تسعة عشر مجلداً في فرنسا (منشورات كريستيان بورجوا ومنشورات أكت سود). وطبعت في إسبانيا في مجلدين في عام 1997 (منشورات ايسباسا كالبي. مدريد) كما طبعت في سبعة مجلدات في كوريا الجنوبية في عام 1998 (المنشورات الكورية سيؤول). كما أنْزلَتْ إلى السوق دار نشر باسم (سبير إلى فيل) بميلانو طبعة من أعمال أرّابال الكاملة من عدد من المجلدات (مسرحيات، وقصائد وأشعار)، وقد ظهر المجلد الأول منها في عام 1992. ويعتبر أرّابال على الأغلب المؤلف الدارمي الأكثر إنجازاً بين الأحياء على مستوى العالم.

8. الأعمال السينمائية:

حقق آرّابال الأفلام التالية:

1972، تمّ إنتاج فيلم بعنوان (سأمشي مثل حصان مجنون)، من قبل الهيئة العامة للإنتاج. شركة أفلام بابل **(Babylon Films)** من بطولة إيمانويل ريفا وكلارك شانون.

وفي العام 1975 أنتج فيلم (شجرة الجورنيكا)، من إنتاج شركة س. ف. س. للاتصالات، فيديريكو موللر، وهاري ن. بلوم، من بطولة ماريا أنجيلا ميلاتو ورون فابر.

1980، تمّ إنتاج فيلم بعنوان (اوديسا المحيط الهادي) **Pacific Odyssey**، من إنتاج شركة أفلام بابل، بطولة ميكي روني ومونيك ليكليرك.

1981، تمّ إنتاج فيلم بعنوان (مقبرة السيارات) وهو من إنتاج مشترك بين القنال الثانية **(Antenn 2)** وشركة بابل، والفيلم من بطولة ألان باشونغ وجولييت بيرتو.

1992. أنتج فيلم (وداعاً بابل! **Farewell Babylon**) من إنتاج القنال الثانية. سينيسيم، بطولة ليليا فيشر وسبايك لي.

1998. أنتج فيلم بعنوان (جورج لويس بورجيس، حياة في الشعر) من إنتاج أفافيل /سبيرالي (إيطاليا)، بطولة ليلا فيشر واليساندرو آتّي.

2005. إصدار ثلاثة علب تشكل طاقماً من أحدث أفلام أرّابال من قبل مؤسسة **Cult Epics** وتشمل (عاش الموتى)، سأمشي مثل حصان مجنون وشجرة الجورنيكا.

أما أفلام أرّابال القصيرة، فهي: (الدم

والذهب)، (نيويورك. نيويورك!) و(الشطرنج والأسطورة).

9 ـ المقالات والأعمال غير الروائية:

وهي عديدة جداً ونقتطف منها الآتي:

. رسائل إلى فرانكو، إلى الملك، إلخ...) مورسيا دار غودوي، 1984.

. إل غريكو، نشرت في برشلونة 1991، وفي نفس العام في كل من لندن ونيويورك وميلانو وروما وباريس.

. غويا /دالي، نشرت في ميلانو وروما 1992.

. رسالة إلى الشيوعيين الإسبان ورسائل أخرى (رسالة إلى فرانكو، رسالة إلى الملك، إلخ..) مورسيا، منشورات غودوي، 1981.

. رسالة إلى فيديل كاسترو، مدريد، بلايور، 1983، وفي المكسيك، منشورات ديانا، 1984، وفي الولايات المتحدة، منشورات أوروبا، وفي البرتغال، 1984.

. مدخل إلى فليسيانو دي سيلفا، منشورات كاتدرا، مجموعة الرسائل الإسبانية، 1986.

. رسالة إلى جوزيه ماريا أزنار (مع نسخة إلى فيليبي غونزاليس)، منشورات إيسباسا كالبي، مدريد 1993.

. رسالة إلى التازار، حالة ف. توريس مونريال، 1993.

. عبقري من فيغويراس، مع مقدمة د. آ. بيرينغوير، منشورات ايسباسا كالبي، 1993.

. أيادي السامريّ. حواريات مع يونيسكو، رفيو لافويلتا، رقم 210، أيار 1994.

. رسالة إلى ملك إسبانيا (منشورات ايسباسا كالبي، مدريد)، 1995.

. عبد اسمه سيرفانتس، منشورات بلون، باريس 1996، وفي مدريد منشورات ايسباسا كالبي، 1966.

. رسالة إلى ستالين، منشورات فلاماريون، باريس، 2004.

وخلال ما يزيد عن ثلاثين عاماً، كتب فرناندو أرّابال عموداً للأسبوعية الفرنسية الإكسبريس **L Express**. وكل أحد كان ينشر زاوية باسم أرّاباليات "**Arrabalescos**" في الصحيفة الإسبانية اليومية العالم **El Mundo**.

كما كان يساهم بشكل منتظم بكتابة مقالات إلى المنشورات اليومية الإسبانية **ABC**، (وبشكل أقل تواتراً) لصحيفة **Elpais**.

نقطة على السطر

214

فارس عوده...

ماجد أبو غوش

في هذه الأيام ونحن نقف على بوابة الوقت، ونخرج من الدولاب ملابسنا الجديدة، ونزين المائدة بكعك العيد والفاكهة، ونوزع الهدايا على أطفالنا، لنتذكر....

فارس عودة،

كيف ستمضي والدته أيام العيد بدونه كيف ستمضي صباحاً إلى المقبرة بصرة ثيابه وكيف تعود مساء

وقد أتعبها البكاء! لنتذكر....

إيمان حجو

كيف مضت إلى الموت مثل ملاك! لنتذكر....

صابر الطميزي

فارس عودة..

كل عام وأنت بخير

ما زالت أمه تغني لصورته على الجدار! لنتذكر....

أيمن عوده

ما زال جده يبحث عنه وما زالت ملابسه تزين حبال الغسيل! لنتذكر أطفال

العراق

لنتذكر أطفال فلسطين

لنتذكر أطفال لبنان

لنتذكر....

لنتذكرهم كلهم ونكتب أسماءهم في أول النشيد!

....

....

كل عام وأنت بخير

كل عيد وأطفالكم بخير!

لوركا

الغجر مروا من هنا، وكانت أغانيهم حزينه، الغجر مروا من هنا، وكانت روحهم متعبة!

البحر بعيد عن غرناطة وعصافير الحقول بعيدة والقمح لا ينضج في الأغاني!

الطريق إلى رام الله مغلقة والذين أطلقوا النار على زهرة الخزامى كانت وجوههم مظلمة!

فدريكو

الغيم الأبيض فوق غرناطه يخبئ في صدره قمر!

فدريكو

ثمة حصان أسود ينتظر خلف النافذة!

رام الله 2006

216

مع الناقد عبد الحميد العقار

هناك اتجاه نحو بناء فكر نقدي عقلاني منظّم في المغرب

حوار: وحيد تاجا

المشهد الثقافي في المغرب... أسباب تقدم النقد الفكري في المغرب عنه في المشرق.. التحديث والتراث والديمقراطية... الخطاب النقدي العربي.. الأسباب وراء التفات الشعراء العرب إلى الشعر الصوفي.. تطوّر الرواية..؟

هذه النقاط وغيرها شكّلت أهم المحاور في لقائنا مع الناقد الأدبي المغربي الدكتور عبد الحميد العقار

❑ هل يمكن أن نطل من خلالك على المشهد الثقافي في المغرب؟

❑❑ يتميز المشهد الثقافي في المغرب بقدر كبير من الحيوية ومن الخصوبة، كما يتميّز بكونه مطبوعاً بالصراع الفكري لأن الثقافة في المغرب متعددة المرجعيات ومتعددة اللغات. وهذا يتيح للإنتاج المغربي أن يكون متسماً بالتعدد ومتسماً بتكريس قيم العقل والتقدّم وتكريس قيم احترام الرأي الآخر.

وعموماً فإن السنوات الأخيرة شهدت تراكماً كمياً لابأس به في مختلف مجالات الإبداع الأدبي والفكري، مثلما تشهد نقاشاً شديد الحيوية بخصوص الموقف من التراث وبخصوص السبل التي من شأنها أن تعيد الثقافة واللغة الأمازيغية ومختلف التعبيرات الشعبية إلى موقعها في النسج الثقافي في المغرب.

❑ ما هي أهم القضايا المطروحة للنقاش حالياً في الساحة الثقافية المغاربية؟

❑❑ قضية التحديث والديمقراطية. وبالرغم من اختلاف التصورات بصدد هذين العنصرين فالطابع العام للحوار وللسجال الثقافي يكاد يتمحور حول هذين العنصرين منذ سنوات. وهما عنصران يتكرسان كذلك من خلال الإبداعات الداخلية، ففي الرواية كما هو الشأن في القصة أو في الانتاجات الدرامية هناك إلحاح كبير على أن تكون هذه الانتاجات ملامسة للحداثة.

وعموماً فالمشهد الثقافي في المغرب رغم هذه الحيوية فهو مشهد لا يختلف عن الواقع الثقافي العربي من حيث إنه مطبوع بالتناقض فحيوية المثقفين وكثافة حضورهم في الصراع الثقافي والاجتماعي لا يعادلها طبيعة التأثير التي يحققها أولئك المثقفون في مستوى الرأي السياسي العام فما زال رأيهم محدود الفعالية على مستوى التأثير وعلى مستوى التغيير للرأي والتصوّر السائدين.

❑ المثاقفة مع الغرب هل تفسر نهوض الفكر النقدي في المغرب عنه في المشرق؟

❑❑ هناك العديد من العناصر التي جعلت الفكر النقدي فكراً حاضراً بقوّة في الإنتاج الثقافي بالمغرب. وميزة الحضور الفكري هذه تقترن بجزء منها في الصلة المباشرة بالثقافة العالمية بغض النظر عن اللغة التي يتم الإنتاج فيها. وبالتأكيد أن هناك تغليباً للمرجعية الفرنسية على غيرها. لكن بعض الكتاب المغاربة أصبحت لديهم القدرة على التفاعل مع الثقافة بمختلف مرجعياتها ومختلف أسسها.

العامل الثاني يعود إلى التجربة السياسية والثقافية في المغرب. وقد ارتبطت هذه التجربة منذ بدء النهضة الحديثة في مطلع العشرينات بنموها وتفاعلها مع ما كان يشهده المشرق العربي من تطوّر كبير في المجال الفكري والثقافي. وبما كانت تشهده الثقافة الغربية من تأثير وضغط وقوّة للحضور، وتفاعل المثقفون بالمغرب مع هذين العنصرين بتوازن عميق كانت نتيجته تغليب الجانب النقدي على غيره من أساليب الاتصال والتواصل مع الغير.. النقد للذات.. والنقد للآخر.. ومع ذلك لا أرى أن المفاضلة بين المشرق والمغرب أسلوب إيجابي في فهم طبيعة التطورات التي

تشهدها الثقافة والفكر في المغرب، وإنما تعتبر كذلك لأن الثقافة في مختلف تجلياتها في المشرق، وما يميّز فكر الجابري والعروي وغيرهما ليس صفة تقتصر عليهم ومنعدمة الحضور فيما ينتج بالمشرق العربي، لكن درجات الحضور ودرجات التجلّي تختلف من قطر إلى قطر وعموماً فالفكر النقدي الذي يمثل الاتجاه نحو بناء فكر نسقي.. منظم.. عقلاني.. والاتجاه نحو إعادة فهم العلاقة بالتراث والعلاقة بالآخر والعلاقة بالذات.. يمكن القول إنه يشكل السمة الغالبة في الإنتاج الثقافي والفكري في المغرب الآن.

❑ يرى الدكتور عبد الله الغذامي أن النقد العربي اقتصر على الناحية الأدبية وابتعد عن مفهوم النقد الثقافي الشامل؟

❑❑ أخذ النقد الأدبي منذ العشرينات يقاوم الإحيائية ويقاوم التقليد ويسعى لتأسيس منحى جديد في قراءة النصوص وأي منذ مرحلة العقاد وطه حسين وميخائيل نعيمة والنقد العربي يجتهد في أن لا يظل مقتصراً في قراءته للنصوص الأدبية على تلك النصوص، بل يجتهد في أن يصبح معرفة شمولية مركبة للظاهرة الأدبية في سياقها الثقافي العام وفي خصوصياتها الخطابية الداخلية وهناك تجارب عديدة تؤكد هذا التوجه، فهناك العديد من النقاد العرب اليوم الذين لم يتوقفوا عند تحليل النصوص بل أخذوا يطرحون أسئلة تهم الوضع الثقافي بشكل عام وأصبحت لديهم مشاريعهم النقدية الخاصة.

❑ هل يمكن ذكر بعض الأسماء من المغرب؟

❑❑ هناك الباحث عبد الفتاح كيليطو الذي يهتم بالنصوص والآثار الإبداعية العربية الكلاسيكية ويتجه نحو إعادة تذوق هذه الآثار وإعادة تجنيسها، أي تحديث الخصائص الأدبية التي تنتمي إليها، ونحو إعادة بناء الإطار النظري والنسق الفكري الذي يمكن من خلاله أن نقرأ التراث السردي العربي الكلاسيكي. وهناك محمد برادة ومشروعه يتمثل في إعادة بناء المتخيّل في الثقافة المغربية والعربية في زاوية تجلياتها في مجالي القصة والرواية وفهم الآليات والوسائط التي يشتغل بها التخيّل في المغرب وفي العالم العربي والوصول إلى تجديد فهم خاص للظاهرة الأدبية، ليس باعتبارها تكميلاً للواقع أو الإيديولوجيا، بل اعتبارها خطاباً له خصوصيته ومقوماته، ولكن في خصوصيته شديد الارتباط بمكونات الذهن البشري، وهناك أيضاً النقاد الذي يطرحون مشروعاً متميزاً مثل الباحث السيميائي محمد مفتاح. وهو الآخر يعمل على ترسيخ منهجية شمولية تتسم بالنسبية وتتسم بالتسامح... منهجية قوامها القدرة على الإفادة من تنوّع وتعدد المعارف. ومن خلال هذه المشاريع مجتمعة يظهر أن هناك وجهة جديدة في ممارسة النقد الأدبي في المغرب.

❑ وأين الدكتور عبد الحميد عقار من هذا؟

❑❑ أعتبر نفسي منتمياً إلى هذا التوجه العام. فعندما أشتغل على رواية فإنني لا أشتغل عليها كنصوص تتميّز بجملة من الخصائص بل أشتغل عليها كظواهر ثقافية تعبيرية تصح لأن تكون مدخلاً، من جهة، لتطوير الفهم الجمالي لدى القارئ، ومن جهة ثانية تصلح لأن تكون مرآة أو مدخلاً لفهم طبيعة البنيات الذهنية والثقافية والتخييلية التي تتحكم في ثقافة معينة في إطار وسط معين، انظر إلى النقد وأمارسه باعتباره بناء معرفياً غايته لا تقف عند التسجيل والتقويم بل

تتجاوزه إلى محاولة بناء نسق نظري يفسر الظاهرة الثقافية ككل.

❑ هل يمكن الحديث عن ملامح لخطاب نقدي عربي أخذت تتشكل مؤخراً؟

❑❑ بالتأكيد هناك تطور عميق بالظاهرة النقدية في العالم العربي، فكما أشرت، أجتاز النقد العربي مرحلته الإحيائية في العشرينيات وعاش بين العشرينيات والأربعينيات مرحلته الرومانسية والوضعية، وحتى الستينات عاش رحلته التنويرية بأفق جدلي حيث كان النقاد وقتها يستلهمون تصوراتهم الفكرية من التفكير الجدلي المادي ويحاولون قراءة الآثار الإبداعية الأدبية في ضوء الصلات التي تقيمها مع الواقع ومع الإيديولوجيا كما كانت تمارس وتعاش في العالم العربي، ومنذ منتصف الستينات تقريباً اتسع مجال النقد الأدبي في العالم العربي وانفتحت آفاقه لكي لا يظل قراءة جزئية للنصوص ولكي يصبح سعياً وراء بناء نسق نظري معرفي شامل. وهذا المسار يظهر في المغرب العربي وفي مصر والسعودية وغيرها من الدول العربية، حيث نجد أكثر من اسم وأكثر من عالم وجهته تأسيس توجه نقدي قوامه المعرفة والنظرية التركيبية للآثار وللنصوص.

❑ أشرت إلى أهم القضايا التي تناقش في المغرب... ومنها النظرة إلى التراث. فما هو موقفك منه؟

❑❑ موقف نقدي، بمعنى أن العلاقة بالتراث هي علاقة إعادة بناء للتراث وللذات في آن معاً، فالتراث الذي يشكل جزءاً من الهوية جزءاً من الذاكرة الجمعية للمغاربة وللعرب أو العالم من حولنا. هذا التراث لا يمكن قبوله بطريقة سلبية ولا الاكتفاء بتركه، بل هو بحاجة إلى إعادة بناء وإعادة تكوين وإعادة فهم، وذلك من أجل أن نعيد طبيعة الأدوار التي قام بها هذا التراث في تاريخيته ومن أجل أن نحقق المسافة الضرورية مع هذا التراث حتى نستطيع أن نتميّز عنه، حتى نستطيع أن نغنيه ونثريه، لا أن نبقى سجناء الماضي. النظرة النقدية للتراث تعني أيضاً التمييز بين المستويات المعرفية التي يتألف منها، فهو ليس كتلة موحدة ولابدّ من تفكيكه تفكيكاً نقدياً يظهر ما هو متصل بالمقولات الكونية للتفكير ويقبل أن يعاد استثماره، وما كان إنتاجاً لحظياً تبرره خصائص المرحلة التي أنتج فيها.

❑ وماذا عن الحداثة والديمقراطية؟

❑❑ الحداثة والديمقراطية متلازمتان ومترابطتان، فالحداثة هي القبول بالنسبية وهي القبول بالعقلانية. أي أن كل شيء قابل للنقاش وتبادل الرأي.. والحداثة أيضاً هي نمط الحياة.. منظورنا للزمن.. ومنظورنا للمكان.. ومنظورنا للعلاقات.. والديمقراطية باختصار شديد ليست شيئاً آخر سوى توسيع دائرة سلطة القرار، وسوى القطع مع أسلوب الحكم الذي أساسه الاحتكار والاستفراد وتهميش المواطنين. معنى ذلك أن الحداثة والديمقراطية يلتقيان في كونهما يؤسسان لمجتمع يقل فيه الاحتكار وتختفي منه النزعة الوصائية ويختفي منه التهميش، ويحل محلّه أساليب تمكن كل أفراد المجتمع في أن تشتغل وتساهم في بناء التنمية وبناء الذهنية.

❑ من الظواهر اللافتة للنظر توجه معظم الشعراء العرب إلى الشعر الصوفي، ما رأيك؟

❑❑ بالفعل هي ظاهرة، ولكنها ظاهرة إيجابية

عميقة الدلالة. لأن الشعراء من خلال استدعائهم للمكون الصوفي في إبداعاتهم سواء ما تعلّق بالمستوى التركيبي أو بالمستوى الدلالي أو المستوى الرؤيوي فإنهم يحرصون من خلال ذلك على تجديد المتخيّل في الشعر العربي المعاصر ويبحثون من خلال ذلك أيضاً على رفد اللغة الشعرية بطاقة إبداعية وتخيلية هامة جداً، لأن الإنتاج الصوفي رمزي وفيه قدر كبير من طاقة التخيّل، وفيه قدر كبير من التعبير عن ما هو لا شعوري أو عن التعبير عما هو شخصي وذاتي.. عما هو نابع من تجربة لها فضاؤها الخاص والحميم.

أيضاً فإن الشعراء باستدعائهم للمكون الصوفي يساهمون في تقليص التهميش الذي طال العديد من أشكال التعبير الأدبي لفترة طويلة، لأنه وإلى سنوات قليلة كان ينظر إلى الإنتاج الصوفي كجزء من الفكر الفلسفي. فعندما ينفتح الشعراء والكتّاب على المكون الصوفي معنى ذلك إعادة الاعتبار لهذا الإنتاج ليصبح بدوره عنصراً فعالاً في تجديد الذاكرة وفي تجديد المتخيّل. هذا فضلاً عمّا يكسبه المتخيّل الصوفي للغة الشعرية من تطور ومن عمق ومن قوّة في الإيحاء.

❑ أمر آخر لافت للنظر وهو ازدهار الرواية في العالم العربي على حساب الشعر.. ما قولك؟

❑❑ العالم العربي يعيش الآن في مرحلة النثرية، أي مرحلة التغير الجذري والعميق في القيم، لقد تغيرت النظرة إلى اللغة وتقلّصت أو تراجعت إلى الظل تلك النظرة التي تتعامل مع اللغة بقدسية وبمنطلقية تامة، وحلّت معها نظرة أخرى تنظر إلى اللغة ببعدها الوظيفي والجمالي وبعدها الاجتماعي. الجانب الآخر أن التعبير في العالم العربي لم يعد يبحث عن ما هو سامي عما هو مثالي بل اتجه لكي يدخل ويأخذ في الاعتبار اليومي، ولكي يأخذ في الاعتبار المدهش والعجائبي والتاريخي والأسطوري والصوفي، ومثل هذا الموقف من التعبير ومن أدوات التعبير ساهم إلى جانب عوامل أخرى في أن يكون للرواية حضور أوسع من باقي الأجناس الأدبية، وهذا الشكل من الحضور لا ينطوي أبداً على نوع من المفاضلة: من هو الأنسب أم من هو الأفضل؟ هذا غير وارد في مجال الإبداع، فلا يزال الشعر العربي يستقطب اهتمام الجمهور واهتمام القارئ، ولا تزال جهات واسعة من القرّاء تجد ذاتها ووجدانها في الشعر.

ولكن على مستوى التداول اليومي تظهر الرواية على أنها الجنس الأدبي المعاصر الذي يضع الواقع موضع نقاش وموضع إضاءة متجددة، فالرواية تبحث وتسائل الوجود في كلياته وتسائل الواقع في تعقيده وفي تركيبه.. وتسائل الذاكرة الجمعية. واليوم يزداد الحضور من أجل أن تكون الرواية هي الجنس الذي لديه الاحتمالات الكافية والقدرة على رؤية التشظي والانكسار الذي يعيشه الإنسان العربي سواء في ذاكرته أو في وجوده اليومي.

221

مع الشاعر عبد الناصر صالح

يبقى الشعر سيد الإبداع الأدبي في كل الأزمان

حوار: طلعت سقيرق

رفقة عمر امتدت شرايين عطائها عشقاً على الورق.. قرأتهُ في الكثير من قصائده وأنا أجسّ نبض مفرداته المسكونة بهمه الوطني وعشقه الذي لا يحدّ لفلسطين.. ومن القصائد المفردة، إلى دواوينه.. كنت أتحدث عنه حديث الصديق الذي يعرف كل شيء عن صديقه... وكانت زيارته لدمشق في العام 2005م فاتحة لقاء امتدّ عناقاً يسطر على صفحات العمر أنّ الشعراء يعرفون بعضهم ويحبون ويعشقون ويغزلون أطر العلاقة من قلب وطن يسقي الجميع فاتحة الدخول إلى لغة الحوار الثرّ.. ضمتنا شوارع دمشق.. قلنا ما قلناه، وبقي صوت اللقاء معلقاً في فسحة التراسل والتهاتف وعلى أجنحة طيور الكلام.. وكان عليّ أن أضع السؤال بعد تجربة طويلة من الكتابة عن عبد الناصر صالح.. وكان عليه أن يفتح صنابير الحروف ليروي سيرة عاشق

❑ عودة إلى البدايات.. ليتك صديقي تضعنا أمام الخطوط الأولى؟

❑❑ بدأت كتابة الشعر متأثراً بوالدي الشاعر محمد علي الصالح، الذي كان له دورٌ بارزٌ على الصعيدين الثقافي والوطني في النصف الأول من القرن الماضي، أي سنوات الانتداب البريطاني على فلسطين، وقد كانت سيرته الأدبية والشعرية والنضالية، محطّ إعجاب العائلة والمقرّبين من المثقفين ورجال الفكر والتربية وأهالي طول كرم بشكل عام. ولازالت قصائده تتردد على ألسنة الكثيرين إلى وقتنا هذا، خاصة قصيدته في رثاء الشهيد عز الدين القسّام التي نشرت العام 1936 في صحيفة "اللواء" الصادرة في حيفا آنذاك. كان والدي رحمه الله قارئاً من الطراز الأول، يقرأ في الشعر والأدب والسياسة، ولازلت أحتفظ ببعض الكتب القديمة النادرة التي كانت تغصّ بها مكتبة والدي التي أتى بها من حيفا إلى طولكرم عام 1948، أقول بعض الكتب، لأن الاحتلال الإسرائيلي اللعين قام بمصادرة أعداد كبيرة من القصص والمجموعات الشعرية والدراسات الأدبية في حملات التفتيش الكثيرة لبيتنا بهدف اعتقالي والبحث عن "مواد تحريضية" تدعو الشعب الفلسطيني للصمود ومقاومة الاحتلال.

كنت أحيط والدي بهالة من التقديس، حيث بقي إلى أن توفاه الله عام 1989 قابضاً على الجمر، متمسكاً بالأهداف والحقوق الوطنية لشعبنا، لم يقايض أحداً على مبادئه وأخلاقه ولقمة عيشه. لازلت أعتزّ ـ كما كنت ـ بهذه السيرة العطرة، وأستمد منها قوتي المعنوية وثباتي على المواقف. وأتذكر أنني عندما اعتقلت للمرة الأولى عام 1977، قال لي والدي عندما جاء لزيارتي: ـ السجن للرجال، فتعلمتُ الصبر والثبات.. والقراءة. قرأتُ ما توفر من الكتب الثقافية: قصص نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله ومجموعات شعرية للبياتي وعبد الصبور ونزار قباني، ومؤلفات في الفكر والسياسة لميشيل عفلق وعبد الله عبد الدايم وعبد القادر ياسين وغيرها الكثير، الأمر الذي ساهم في تشكيل وعيي الأدبي والشعري.. والسياسي، فكان أن انفتحتُ على عالم الثقافة من غرفة السجن. حيث تبدو الصورة الشعرية أوضح مما كانت عليه، تلمع كالبرق في ذهني، معزّزة باللغة والدلالات؛ فبالإضافة إلى الدور التنظيمي الذي أُنيط بي لدى الأخوة والرفاق في السجن، بدأ اهتمامي بالتقاط اللحظة الشعرية، بكل تجلياتها.. وبتفريغها، لاحقاً، على الورق.

كان مندوبو الصليب الأحمر يزودّوننا بالأقلام والدفاتر. البعض من الأسرى يكتبون الرسائل لزوجاتهم وأبنائهم، ويصنعون البراويظ من مخلفات معجون الحلاقة ومعجون تنظيف الأسنان، ثم يرصّعونها بآيات قرآنية ومقاطع من قصائد لمحمود درويش أو سميح القاسم أو توفيق زيّاد، ويحتفظون بها ليقدموها كهدايا للأهل والأحباب حال خروجهم من السجن.

في السجن بدأ مشواري الشعري الحقيقي، فكل ما كتبته قبل ذلك لا يتعدّى كونه مجموعة خواطر لطالب في المرحلة الثانوية، خواطر ينقصها اللون والموسيقى والبحور الخليلية.

كتبت في الغرف المغلقة الأبواب وبين السلاسل الحديدية ديواني الأول: "الفارس الذي قُتل قبل المبارزة"، مجموعة من القصائد التي أضاءت الزنازين والغرف المظلمة بنورها ودلالاتها ومضامينها الوثابة. كل قصيدة كتبتها داخل السجن، كنت أقرأها بنبرة عالية ليسمعها المعتقلون

في الغرف المجاورة، ولتسمعها، كذلك، إدارة السجن الإسرائيلية المختبئة خلف العصي والهراوات. وقنابل الغاز. كنت أنفذ وصايا والدي التي تأتيني من وراء الشبك الحديد في أوقات الزيارة، لتحثني على الجرأة والصمود وقراءة التاريخ. "إن القراءة كنز المعرفة يا ولدي". فقرأت وكتبت وحفرت على جدران الغرف مقاطع من شعري تحدياً لقرارات إدارة السجن بحظر الكتابة والرسم والأغاني. صدر ديواني الأول عام 1980 عن دار الأسوار في عكا، فكان باكورة الإنتاج الثانية التي ترى النور لشاعر سجين. كانت "خواطر من الزنزانة" باكورة الإنتاج الشعري الأول التي تُكتب في السجن للشاعر محمد عبد السلام، الذي اختفى عن المسرح الشعري دون أن ألتقيه.

خلال فترة اعتقالي العصيبة، أزهر الشعر في دمي، وقلبي وأعصابي، وسكن في عقلي وما بين أصابعي. نضجت تجربتي الشعريّة وانفتحت الآفاق أمامي على الثقافة الفلسطينية والعربية والعالمية. وتطورت أداتي الفنية من خلال الأبعاد المعرفية التي منها يستمد الفعل الإبداعي دوره في تحديد أسئلة الهوية والوطن.. والشعر.

في لحظات اليأس والألم والعذاب كتبتُ القصيدة المقاومة، التي تعبق بالثورة والحنين ورائحة الشهداء فالقصيدة، داخل المعتقل، هي سلاح الشاعر المقاتل السجين، وهي نافذته الوحيدة على فلسطين.

هكذا تشكل الخطاب الجمالي لقصيدتي، ومن خلال ما نُظّم من ندوات ثقافية وفكرية وأمسيات شعرية في المناسبات التي مرّ بها الشعب الفلسطيني، كانطلاقة الثورة ويوم الأرض وذكرى النكبة واستشهاد قادة الفكر في بيروت وذكرى مجازر صبرا وشاتيلا، ومن خلال احتكاكي وصداقتي للأسرى ذوي الحيثية الفكرية والاجتماعية، استفدت الكثير على صعيد تنمية قدراتي وموهبتي، فواجهت أسئلة الإبداع وكتبت القصيدة المختلفة إلى حد ما، القصيدة التي واجهت الواقع بصورة جديدة ورؤية جديدة وانثيال فني شفاف كشلال متدفق بالحب والحياة والثورة.

لقد شكل السجن نقطة ارتكاز أساسية لانطلاقتي نحو العالم واكتشافه من جديد، وسبر أغوار القصيدة لمعرفة مكنوناتها وما تحمله من إشارات.

❑ التأثير الذي يعتبر مفصلياً في التفاتك إلى الشعر، ما هو؟

❑❑ أعتقد أنني لم أصبح شاعراً من فراغ. فالشعر موهبة وحاجة داخلية وتأثر بالمحيط. ولم تتولد القصيدة إلا كنتيجة حتمية لتراكمات نفسية واجتماعية وثقافية.

كان والدي شاعراً، كما قلت، وانعكس ذلك على أسرتي، فأصبحوا يعشقون الشعر والأدب والعلم.

وقد بدأت محاولاتي الشعرية في مرحلة الدراسة الثانوية، عام 1974 مستلهماً تراث والدي الشعري والأدبي، وتراث صديقيْه عبد الكريم الكرمي وعبد الرحيم محمود، كان معجباً بهما إلى حد كبير، خاصة الشاعر الكرمي، أبي سلمى، أخيه في الرضاعة وصديقه الحميم وزميل دراسته في "الكلية الإسلامية" بالقدس، في العشرينيات من القرن الماضي، هذه الكلية كان يرأسها الحاج أمين الحسيني. حفظت مئات الأبيات من شعر الكرمي وعبد الرحيم محمود عن ظهر قلب، وأعجبت كذلك بالشعراء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والبارودي وشعراء مدرستيّ الديوان وأبولو واتجهت، فيما بعد، لقراءة شعراء الحداثة معجباً بطريقتهم في كسر القوالب القديمة للقصيدة، وابتداع أشكال جديدة لها، اعتبرتُ ذلك تحرراً من قيود النظم التقليدي، وانتصاراً لنهج التحديث، فإعادة صياغة العالم من جديد، تتطلب قصيدة جديدة تحمل الهم الوطني والإنساني على السواء.

في عام **1979** التحقت بجامعة النجاح الوطنية في نابلس، لدراسة التربية وعلم النفس، بناءً على رغبة جادة في نفسي لدراسة هذا التخصّص، فالإطّلاع على النظريات التي تفسر الأدب وتحلله من منظور نفسي واجتماعي، كان هدفاً بحد ذاته. فقد تسنَّى لي أن أعرف علم الجمال والأساطير اليونانية والبابلية والتراث العربي القديم الذي شكل أرضية خصبة لرؤية شعرية تقوم على تحرير الذاكرة الإبداعية من الرؤى السابقة، ممّا اعتبرتُه، آنذاك، إضافة نوعية لثقافتي.

لقد أثرت الدراسة الجامعية في نفس الشاعر إلى حدٍّ كبير، وخلال الأعوام الخمسة التي أمضيتها في جامعة النجاح، أصدرت ديواني الثاني "داخل اللحظة الحاسمة" عام **1981**، وهو مجموعة قصائد تستند إلى بنية وصورة فنية وعناصر ترتقي بالشعر إلى أنساق مختلفة عن طريق استيعاب طرق الأسلبة والأدوات الشعرية الحديثة.

لقد شكل هذا الانعطاف تغييراً نوعياً في مرجعية الشعر، فكما صمدت قصيدتي أمام كل محاولات الترهيب والتعذيب والعقاب الفردي في زنازين الاحتلال الإسرائيلي، استقام عودها، مرة أخرى، لاستيعاب مفاهيم الحداثة والمعاصرة.

ومن خلال موقعي في مجلس اتحاد الطلبة، قدّمت الكثير على صعيد الكتابة، حيث بادرتُ إلى عقد الندوات والمحاضرات الأدبية التي تهدف إلى النهوض بثقافة الطلبة وتطوير ذائقتهم، بمشاركة عدد من كبار الكُتاب والمثقفين الفلسطينيين أمثال صبحي شحروري، ومحمد البطراوي، وأميل حبيبي، وعادل الأسطة، وخليل عودة، وإبراهيم العلم وغيرهم من روّاد الفكر والأدب. واستضاف مجلس الطلبة، في أمسيات شعرية حاشدة، الشعراء: سميح القاسم وعلي الخليلي وحنّا أبو حنّا والمتوكل طه وسليمان دغش وعبد اللطيف عقل، الأمر الذي أسهم في خلق أجواء وحياة ثقافية تشحذ الهمم لمواصلة النضال، وتعزّز روح الديمقراطية والتفاهم والحوار والاحترام المتبادل بين كافة قوى وفصائل منظمة التحرير على أساس إنجاز الوحدة الوطنية كقاسم مشترك للجميع.

فور تخرّجي من الجامعة العام **1984**، عملتُ مدرّساً في كلية النجاح المتوسطة، درّستُ مادّتي علم النفس وعلم الاجتماع.. هذه الكلية كانت، ولازالت، تمنح شهادة الدبلوم في التخصصات الأدبية والإنسانية والعلوم التطبيقية والهندسية. فواصلت المشوار، حاملاً نفس الهدف والتطلعات.

وفي غمرة النشاط الأدبي والثقافي الحيوي، صدر ديواني الثالث: "خارطة للفرح" عن منشورات وكالة أبو عرفة في القدس العام **1986**، ويضمّ بين دفتيه مجموعة من القصائد التي لها مرجعيتها التناصية مع التراث الشعري العربي وغير العربي، بحيث قفزت قصائدي إلى مرحلة تتميز بأدوات كثيرة مثل الأسطورة والقناع، وينحو فيه الشعر بعيداً عن الخطابية والمباشرة، إلى عالم الحرية والإنسانية الرّحب. فالحرية هي شرط الإبداع الأساسي ونهر الثورة الذي يجرف السدود والحواجز.

❑ كنت قريباً من نبض الشارع الفلسطيني، هل استطاعت القصيدة في هذه المرحلة أن تحافظ على فنّيتها؟

❑❑ أفرزت الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام **1987**، مفردات جديدة لم يكن يستعملها الشعراء من قبل، كالملثم والحجر والمتراس والكوفيّة وغيرها من المفردات التي دخلت قاموس الشعر الفلسطيني، وعبّرت بكل وضوح عن حالة شعبنا، والمعارك البطولية التي يخوضها ضد الاحتلال وآلة القتل والدمار الإسرائيلية، كتبت، في تلك الفترة، القصيدة القريبة بمفهومها من الناس، ويردّدونها في جنازات الشهداء وحفلات تأبينهم وفي ميادين المواجهة اليوميّة بين فرسان الانتفاضة والجنود

الصهاينة، وفي حالات الحصار والاعتقال ومنع التجوّل.

شعرتُ، أنّ من واجبي كتابة هذا النوع من الشعر، لكنني كنت أحرص على المستوى الفنيّ وعدم الوقوع في مأزق النثرية والشعارات. لقد تمثلتُ الانتفاضة بتجلياتها وصورها ومشاهدها، وأعتقد أنني كنت ناطقاً رسمياً أميناً بلسانها. هذه هي مهمّة الشاعر، أنْ تمسّ قصائده الواقع، وأن يكون صادقاً في التعبير عن مشاعر الناس وأحاسيسهم التي لا يستطيعون التعبير عنها بالشعر. هم يصنعون الحدث ـ المعجزة بأيديهم وحجارتهم ومقاليعهم، ونحن كشعراء مهمتنا تحويل هذا الفن البطولي إلى فن شعري.

❑ كان الشعراء السابقون زمنياً: محمود درويش، سميح القاسم، فدوى طوقان، توفيق زيّاد، هم المعروفون عندنا في الوطن العربي.. ألم يصبكم هذا بالظلم؟

❑❑ الشعراء الذين ذكرتهم شعراء كبار لهم قاماتهم الشعرية العالية، وأثروا المشهد الشعري الفلسطيني والعربي، وربما العالمي، وهم قيمة فنية وتاريخية لا يمكن تجاهلها، فهم الجذع الثقافي الذي ترعرعت عليه قصائدنا ومدّنا بأسباب الحياة والتقدم. وهم المظلة التي ننعم في رحابها بالدفء والراحة والاكتشاف. ولكن المؤسسة الثقافية العربية بتركيزها على هذه الأسماء فقط، وتسليط الضوء عليها، أصابتنا بنوع من الإجحاف، لقد تم تجاهلنا، نحن الجيل الذي تلا شعراء المقاومة الأوائل. لا أدري، ربما عن غير قصد، وربما توجد هناك أسباب موضوعية أو فنية لهذا التجاهل. نأمل أن يتم الالتفات لنا والاطلاع على تجاربنا وفتح الطريق أمامنا للتواصل مع العالم العربي، وإسماع صوتنا للجماهير العربية. نحن شعراء قضيّة وبالتالي، ننأى بأنفسنا عن الخوض في متاهات الصراع والمحسوبية والتحزّب والانجرار وراء مصالح سياسية وشخصية ضيقة، وننأى بأنفسنا وأقلامنا عن "الكتابة الحلمنتيشية" التي تولد الفراغ والوهم والعدم؛ فالشعر الهابط ليس له لون ولا طعم ولا رائحة.. في الداخل الفلسطيني، هناك حراك ثقافي وشعري متواصل، وأصوات شعرية جديرة بالاهتمام والمتابعة لإبراز دورها وموهبتها.

أدّعي ـ بتواضع ـ أننا قدمنا جهداً لا بأس به على صعيد الشعر، وأدخلنا دماء جديدة للقصيدة الفلسطينية تحت الاحتلال، وأضفينا عليها لوناً خاصاً بها، وحداثة خاصة تؤهلها لعضوية نادي الشعر العربي. نتمنى على أخوتنا في وزارات الثقافة العربية واتحادات الكُتّاب والمنتديات والمراكز والجمعيات الثقافية، أن يسدلوا الستار ـ قريباً ـ على هذه المعضلة، وأن يفتحوا الأبواب أمام التجارب المتميزة والجادّة.

❑ عانيتَ من السجن والاعتقال، ما تأثير ذلك على صحتك أولاً، وعلى نفسيّتك ثانياً،وعلى شعرك ثالثاً؟

❑❑ في السجن، تعرضتُ لأبشع أنواع التعذيب على أيدي رجال المخابرات الإسرائيلية، فمن الاعتداء بالضرب والشبح وتكبيل اليدين إلى الخلف، وتغطية الرأس، بشكل كامل، بكيس أسود ذي رائحة نتنة، إلى الزجّ في الزنازين الخشبية والإسمنتية لأيام عديدة وعدم تمكين السجين من النوم عن طريق إسماعه أصواتاً غريبة مزعجة يقومون بتسجيلها على شريط كاسيت ووضعه بالقرب من السجين، وعندما يتم ربط جهاز التسجيل بالكهرباء تبدأ الأصوات بالخروج.. كنت أسمع أصواتاً مختلفة من الصراخ العالي والبكاء والعويل، وأخرى تنهال عليّ بالشتائم ثم تسدي لي النصائح بالاعتراف بالتهم الموجّهة ضدي لضمان "سلامتي" وخروجي من أقبية التحقيق حياً، وإلاّ فإن الموت أو العاهات الدائمة ستكون من نصيبي، فلربما أصاب بالشلل أو العجز الجنسي.. أو

الجنون.

هذا غيضٌ من فيض مما يتفننون به من أساليب تعذيب بحق الأسرى، ففي أيام الشتاء والبرد والقارس، يجبرون الأسير على خلع ملابسه والظهور أمامهم عارياً بالكامل لبضع ساعات وهم يغمزون ويلمزون ويتبادلون الضحكات. وبعد ذلك، يأتي دور اللكمات والعصي والأسلاك الكهربائية.. والرش بالماء.

كنت، كلما تعرضتُ للتعذيب، أشعر أنّ فلسطين تقترب مني، وأقترب منها، وتمنح لقصائدي شرعيّتها. وكلما تمادى رجال المخابرات الإسرائيلية في تسديد الضربات لي، ازداد اقتناعي بعدالة قضيتي، وبحق شعبي في العودة وممارسة سيادته الوطنية على أرضه التي شرّد منها بالقوة.. الآن، حالتي الصحية ليست على ما يرام، فما تزال آثار السجن مطبوعة على جسدي.. وفي قلبي.

أجدني، أقف، الآن على رأس تلة في طولكرم، أنادي أشجار الزيتون واللوز وبيادر القمح والزعتر، أن لا تتلوّث بغبار العولمة.. والتطبيع، وأخاطب مبدعي الأرض الذين يروونها بعرقهم ودمهم، أن يصمدوا أمام جدار برلين الجديد، جدار الفصل العنصري الإسرائيلي، وأمام غول الاستيطان.

أما حالتي النفسيّة، فهي على أحسن ما يرام، فالقيود التي كبّلتني لسنوات، أضحت مصدر قوةٍ وتمكين وإصرار صلب على نيل الحقوق الوطنيةً من جهة، وعلى حتمية إنهاء الاحتلال الإسرائيلي الاستيطاني وإقامة دولة فلسطين المستقلة وعاصمتها القدس، من جهةٍ ثانية.

هل تستطيع إسرائيل أن تلغي الذاكرة الفلسطينية؟ يمكن لطائراتها ودباباتها وجرافاتها وكل ترسانتها الضخمة أن تقتل وتبطش وتدمّر، لكنها تعجز، بالتأكيد، عن إلغاء فلسطين من ذاكرة شعبنا الفلسطيني وتاريخه وتراثه، وفي أدق تفاصيل حياته اليومية، والواقع، أنها لا تعجز فحسب، وإنما هي بالمقابل، تزيد من إصرار شعبنا على حقّ العودة، وإضاءة أبعاد جديدة في ثقافتنا المعاصرة. فالحق لا يضيع، فثقافتنا تتجدد وتتطور، وتبقى راسخة، في الوقت نفسه في الجذور.

وكلما أمعن الاحتلال الإسرائيلي في سياسته القمعية التنكرية لحقوق شعبي، كلما وجدتُ، ووجد غيري، أفقنا الأوسع في التعبير عن الوطن بكل أدواتنا الفنية ووسائل إبداعنا، وكلما وجدنا، أيضاً أفقنا الوطني النضالي والشعري لمواصلة الكتابة والصمود والسير على درب العودة والاستقلال والدولة.

أما من حيث تأثير السجن على قصيدتي، فالكتابة داخل السجون تعني مقاومة الموت، تعني أن ينتصر الشعر في صراعه مع السجّان. في السجن تبدو القصيدة هي الرئة الصالحة للتنفس والحصن الواقي من الموت.. كان الشعر شرياني الباقي وعينيَّ المفتوحتين على الأفق. اكتب أيُّها الشاعر، قلت في نفسي، هاهي القصيدة تأتيك منقادةً كحصانٍ أليف. اكتب أيها الفارس المحاصر إلاَّ من إرادتك وعنفوانك، فكتبتُ على الأوراق النادرة ولفافات السجائر، وعلى جدران الغرف الرمادية والزنازين الخانقة، دمي النازف من رأسي حتى أخمص قدميّ.

ذات ليلة من عام 1977، زارتني قصيدة: "رسائل سجينة إلى أمي" فأخذت أردّد في صمت:

"الموكب الموعود شقّ طريقه عبر البحار
وسرى، تعانقه النسائم والمحار
ورأيت طلعتك الندية من بعيد
مَثُلتْ أمامي مثل طيفٍ لا يحيد
أماه يا لحن النهار
هل تسمعين؟

القلب يخفق والتشوّق والحنين".

وعندما هممتُ بكتابتها وتفريغها على الورق، أطفأ السّجانون الأنوار في غرف الأسرى، فقد حان موعد النوم حسب قانون إدارة السجن. لقد أطفؤوا نور الغرفة، لكنهم عجزوا عن إطفاء نور الشعر وبريق الأمل القادم رغم ستائر العتمة. عندما أشرقت الشمس في اليوم التالي، قمتُ بتفريغ شحنتي العاطفية على ما توفر لي من أوراق. عندما تزورني القصيدة أحسّ بالذهول، بحالة من التوتر وعدم التركيز، بحيث لا أستطيع سماع الأحاديث من حولي، أو الانتباه إلى حركات الأخوة والرفاق داخل غرفة السجن. كنت ـ تحت ضغط هذه الحالة النفسية ـ أشعر بأني أمتلك قوة غير عادية، تمكنّني من اختراق جدران السجن وقضبانه وأبوابه الحديدية الموصدة بشكل محكم، لأذهب بعيداً.. أتكئ على جذع زيتونة منتظراً أن تأتي الفتاة التي أحببتُّها وأرى في عينيها صورتي، وترى في عينيّ بشائر الحرية القادمة.

الذكريات أمامي تنساب كمنبعٍ متدفق، لتصبّ في نهر الانتفاضة المقدّس، محافظة على وضوح الرؤية ونقاء الصورة. هل يكفي الحديث عن السجن؟ هل يكفي الحديث عن القصيدة التي تلمع كالبرق في ظلام الخيام والغرف المغلقة؟.

في تلك الفترة، كتبتُ الشعر الغنائي الذي يلهب العواطف والمشاعر، ويحوّل التراب والشجر والحجر إلى كائنات حيّة تتحرّك وتتنفّس.. وتقاوم.

أما الآن، فإنني أسعى لأن يكون لقصيدتي تشفيرها الخاص وأنساقها الإشارية الخاصة بها، أكتب الشعر الذي يخلو من تيار التدفق والغنائية المفرطة. وفي ديواني الأخير "فاكهة الندم" خروج عن السمترية القديمة والقوالب الشعرية الجاهزة. وقصائدي الأخيرة تجنح نحو الميثوبيا، وفيها اهتمام واضح بالبنية الداخلية، ومنخرطة في أطر نسقية مختلفة. في رأيي، هو المايسترو الذي يضبط إيقاع الحياة. وإيقاع الحياة متوتر وقلق ومدهش.. ومجنون.

❑ بعض قصائدك كانت تُهَرّب من السجن بطرق مختلفة لتصل إلى الناس، ليتك تحدثنا عن ذلك؟

❑❑ عندما كنا نضرب عن الطعام لهدف تحسين أوضاعنا الاعتقالية، مثل تزويدنا بالكتب والدفاتر والأقلام وشفرات الحلاقة والصابون وفرشات النوم والراديو والصحف اليوميّة، كان السجانون يداهمون الغرف مدججين بالأسلحة والهراوات والدروع الواقية وقنابل الغاز المسيل للدموع، مستعينين بقوات الجيش وحرس الحدود، ويعتدون على الأسرى بالضرب والإهانات والألفاظ النابية. كانوا يخرجوننا إلى ساحة السجن ويصلبوننا في الشمس الحارقة أو في البرد الذي لا يطاق، وجوهنا إلى الحائط وأيدينا خلف ظهورنا ثم يتّبعون أساليبهم المعهودة لنا، فالتهديد والشتائم والاعتداء بالأيدي والأرجل وأعقاب البنادق، هي اللغة التي لا يتقنون غيرها. نبقى على هذا الوضع لساعتين أو ثلاث، أو ربّما من الصباح إلى المساء. قسم من الجنود يذهب إلى الغرف لتفتيش حاجات الأسرى، مثل الخزائن الصغيرة المثبتة على الحائط والملابس والبطانيات والشبابيك.. وحتى دورات المياه. والقسم الآخر يبقى في الساحة لإكمال مهمّته "الأمنية". كانوا يصادرون كل شيء، حتى أبسط حقوق الأسرى: الفراش. وعندما نعود إلى الغرف في المساء، نجدها خالية إلاَّ من البلاط.

كنا نعرف النوايا الحقيقية لإدارة السجن. فهي تهدف من وراء هذه "الغارة" إلى كسر الإضراب وتركيع الأسرى وتقويض جبهتهم الداخلية. وفي المقابل، نتفق، فيما بيننا على استمرار هذه الخطوة النضالية، فمن غير الممكن أن نمنحهم فرصة للانتصار علينا. فوحدتنا هي صمام أمان صمودنا، وهي الصخرة التي تتحطم عليها مؤامرات إدارة

السجن الصهيونية.

يتجدد العهد، ويستمر الإضراب عن الطعام لمدة أسبوع أو أسبوعين حتى تذعن إدارة السجن لمطالب الأسرى وتزودنا باحتياجاتنا.

كنت، في مثل هذه الأوضاع الصعبة والقاسية، أخبئ قصائدي في معدتي خشية السطو عليها ومصادرتها، بحيث أغلّفها جيداً بالنايلون الشفاف المخصّص لقطع الخبز وأُحكم أغلاقها بواسطة الولاعة، فيذوب النايلون على نفسه، وبعد فترة قصيرة يتماسك، أبتلع القصائد المحميّة من التلف، بهذه الطريقة، كما أبتلع كبسولة الدواء..فتستقرّ في المعدة. وعند الحاجة، أقوم بإخراجها، إمّا عن الطريق التقيّؤ، أو.. دوره المياه.

كانت الكبسولة الواحدة تكفي للاحتفاظ بعشرات القصائد والبيانات والقرارات التنظيمية. فعددٌ قليل جداً من الورق الناعم الشبيه بورق السجائر، يتّسع لكتابة ديوان شعر كامل.

وعندما كانوا يصادرون دفاتر الشعر والمقالات الأدبية الخاصة بي، تظل "الكبسولة" هي النسخة البديلة التي لا يستطيعون مصادرتها أو الاستيلاء عليها.

بهذا الأسلوب كنت أهرّب أشعاري إلى الخارج من السجن أو إلى السجون الأخرى. فالسجين المفرج عنه كان يبتلع عدداً من الكبسولات عشيّة إطلاق سراحه، وعندما يحين موعد زيارة الأسرى، نعلم أن الأمانة وصلت إلى أصحابها.. إما للأهل أو لمكاتب الصحف والمجلات في القدس وحيفا.

هذا الاختراع الذي أنجزه الأسرى، بجدارة هو جزء من فن إدارة الصراع مع سلطات الاحتلال في السجون الإسرائيلية.

❑ من هم شعراء جيلك، وماذا تقول عنهم؟

❑❑ شعراء جيلي كثيرون، وأنا أحبهم جميعاً، وأعتز بهم وبما قدموه للمشهد الشعري الفلسطيني. وبعضهم جاد في تطوير ثقافته واستكمال مشروعه الشعري، وأخص بالذكر الشاعر المتوكل طه الذي أصدر عدداً من المجموعات الشعريّة الجديدة التي ترتقي إلى مستوى متقدم، من الناحية الفنية واللغوية والإيقاعية وفيها دلالات وتجاوز للشكل القديم، وكذلك الشاعر محمد حلمي الريشة الذي اتجه لكتابة قصيدة النثر المحمّلة بإشارات ومضامين ذاتية ملغزة. والشاعر سميح فرج الذي يتمترس خلف قصيدته الغنائية التي تزخر بالصدق الفني والهم الوطني العام. والشاعر وسيم الكردي، القارئ والمثقف، الذي يؤمن بأن الشعر يجب أن ينهض بذائقة الملتقي. والشاعر محمد مسعد الذي كتب القصيدة الرمزية الجميلة المفعمة بالتراث والأسطورة. والشاعر عبد القادر صالح صاحب الموهبة الجياشة والقصيدة العالية والذي لم أقرأ له منذ سنوات ولا أعرف أين هو الآن. أدعو لهم، جميعاً، بالمزيد من الإبداع والتقدم.

❑ هل استطاع النقد العربي أن يغطي جزءاً من تجربتكم الشعرية، إذا افترضنا أنكم شعراء الجيل الثاني في الشعر المقاوم زمنياً؟

❑❑ مع الأسف، لم يتطرّق أحد من النقاد العرب لنتاجنا الشعري، باستثناء الشاعر والناقد طلعت سقيرق الذي قدّم جهداً عظيماً يستحق التقدير، بتأليفه كتاب "الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني"، حيث قام بجمع قصائدنا والكتابة عنها والإشارة لتجاربنا الشعرية بشكل مستفيض. فمن خلال عرضه للقصائد وتحليلها ووضعها في سياقها الاجتماعي والثوري، مهّد الطريق لكي يتعرّف القارئ العربي على نتاجاتنا، وفتح نافذة كانت موصدة لزمن طويل، نفذنا من خلالها إلى ذائقة المتلقي العربي، كذلك الأمر في كتابيه "شعر الانتفاضة" و"عشرون قمراً للوطن"، وهو جهد عظيم يدل على مدى ارتباط الأستاذ طلعت سقيرق

بأرضه وشعبه وثقافته.

كما أودّ الإشادة بالأستاذة الأديبة فريدة النقاش، رئيسة تحرير مجلة "أدب ونقد" المصرية التي تناولت ديواني: "المجد ينحني أمامكم" وتجربتي الشعرية في معتقل "أنصار 3"، في مقالها الأسبوعي بجريدة الأهالي المصرية، ولا تزال تفرد صفحات مجلة أدب ونقد للإبداع الشعري والقصصي الفلسطيني داخل فلسطين، وبين الفينة والأخرى، تنشر لي هذه المجلة الرائعة بمستواها وهيئة تحريرها، مجموعة من القصائد، والدراسات النقدية التي تتصدّى لأعمالي الشعرية. دون ذلك، لم أسمع أنّ أحداً من النقاد العرب التفت إلينا.

❑ هل يختلف ذلك في الداخل، بمعنى، هل استطاع النقد أن يعطيكم حقكم داخل فلسطين.

❑❑ في فلسطين، الأمر يختلف كليّاً، فالنقاد والأكاديميون الذين يدّرسون مادة الأدب العربي في الجامعات الفلسطينية، منشغلون بالكتابة عن الأدب الفلسطيني، كالشعر، والرواية والقصة والمسرحيّة، ويكلفون طلبة كليات الآداب بالمهمة ذاتها.

ومن حسن حظنا، نحن الجيل الذي نما وترعرع تحت الاحتلال الإسرائيلي، أن تناول الأديب والناقد المميّز الأستاذ صبحي شحروري أعمالنا الشعرية بالنقد والتحليل. هذا الناقد المثقف المطلع على نظريات النقد الأدبي، يتمثل النص الذي يريد الكتابة عنه، حتى أنّ ذاته الناقدة تحلّ محل ذات الشاعر أو الروائي أو القاص، فقد استوعب نظريات البنيوية والشكلانية والواقعية الاجتماعية وغيرها، واستطاع صهرها، في داخله مع الالتزام بالخط القومي الواضح.

لقد كتب شحروري نقداً لكل أعمالي الشعرية، وأعمال غيري من الشعراء أو الروائيين. فالنقد عنده إبداع، ونص جديد على النص. وهناك نقاد آخرون مهمّون، أذكر منهم على سبيل المثال: د. خليل عودة ود. إبراهيم نمر موسى، ومحمد مدحت أسعد، وإبراهيم مصطفى رجب الذين تناولوا بالنقد الموضوعي مجموعاتي الشعرية.

في الداخل الفلسطيني توجد مدارس نقدية، وتعقد الندوات وورشات العمل والأيام الدراسية بمبادرة وزارة الثقافة، والاتحاد العام للأدباء والكُتاب الفلسطينيين، وفي إطارها يجتمع المثقفون والأدباء والنقاد ليناقشوا ديواناً شعرياً، أو مجموعة قصصية أو رواية، أو يبحثوا قضية ثقافية ما، مثل استراتيجية الثقافة الفلسطينية. كما أن مجلة "الشعراء" الصادرة عن بيت الشعر الفلسطيني في رام الله، ومجلة "الكلمة"" الصادرة عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في رام الله، أيضاً، تضطلعان بدور فعّال في تكوين الوعي الفكري والثقافي والتراثي والنقدي، وتسهمان في إغناء الحركة الأدبية والفكرية داخل فلسطين.

❑ يقال إنّ الشعراء الذين ولدوا بعد العام 1950، غيّروا مجرى القصيدة الفلسطينية، بأي اتّجاه كان هذا التغيير؟

❑❑ الظروف السياسية التي خيّمت على الشعب الفلسطيني بعد نكبة عام 1948، وفقدانه لأرضه وممتلكاته، ولجوئه إلى مخيّمات الشتات في العالم العربي، ألقت بظلالها على العملية الإبداعية برمّتها، وعلى مشاعر الناس وأفكارهم وتوجهاتهم. نلحظ ذلك في الشعر والقصة والرواية.

وبما أن الشعر هو الأقرب إلى التفاعل والأسرع تجاوباً، كان له صدى أبرز على صعيد الثقافة، لأن زمن الرجع فيه أسرع من أي لون أدبي آخر.

بدأ الشعر في استبطان النكبة والمخيم والواقع الجديد بحراكه السياسي والاجتماعي. وقد برز هذا التوجه بشكل حاد وحاسم لدى شعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة عام 48، حيث واجهوا السلطة الإسرائيلية المباشرة كسلطة أجنبية، وقد تميزت قصائدهم بالإصرار على عروبة فلسطين

والارتباط بالتراث والهوية الوطنية والثقافية.

أما الشعراء والأدباء في الجزء المتبقي من فلسطين، والذي لم يخضع للاحتلال الإسرائيلي، آنذاك، أعني الضفة الغربية وقطاع غزة، فقد تميزت قصائدهم وكتاباتهم بالحنين والأمل بالعودة وتحرير الأرض المغتصبة، وقد سيطرت الروح الرومانسية على إبداعاتهم، ولكنهم لم يدخلوا في دائرة الصراع المباشر مع المحتل الأجنبي.

كان الشعر الفلسطيني، في ذلك الوقت، ريادياً، ليس لتميّز الفلسطينيين، وإنما لتميّز قضيتهم. وقد شكّل الشعر الفلسطيني إرهاصة لتغيرات اجتماعية وسياسية في العالم العربي.

وقد أضفت النكبة مفاهيم جديدة على الأدب والفكر والثقافة، وبداية هذا التغيير ـ التجديد، كانت على أيدي الفلسطينيين، وخصوصاً شعراء الأرض المحتلة.

أما جيلي الشعري، فقد واجه الاحتلال الإسرائيلي لبقية فلسطين عام 1967، كما واجهه شعراء الأرض المحتلة. وهذا الواقع الجديد الغريب الذي عشناه تمثل في قصائدنا، من خلال الدعوة لرفض الاحتلال ومقاومته والتصدي لمخططاته، وهكذا انتقلنا بالشعر من دائرة الحنين والبكاء على الأطلال إلى ميدان الفعل الثوري بواسطة مضامين ومصطلحات جديدة لم تكن مطروقة في السابق، فالغنائية المفرطة تحولت إلى واقعية ثورية تعتمد على الشكل والمضمون.

والحنين تحوّل إلى إصرار وتعبئة فكرية تمهيداً لخوض معركة الحريّة والاستقلال. والبكاء على الأطلال تحوّل إلى استنهاض الهمم ورص الصفوف استعداداً للثورة وطرد المستعمر عن أرض الوطن.

وقد شكّل هذا التغيير في مجرى القصيدة الفلسطينية حاضنة للعمل الفدائي الذي انطلقت شرارته عام 1965بقيادة حركة فتح ومنظمة التحرير الفلسطينية، فقد تبوأ عدد من الشعراء والكُتّاب مراكز قيادية متقدمة في مختلف فصائل العمل الفدائي، ودفع بعضهم حياته ثمناً لإبداعاتهم ومواقفهم الثابتة.

وفي الداخل أسهم الشعراء بدور فعّال على صعيد الجبهة الثقافية التي لا تقل أهمية عن الجبهات الأخرى في التصدي لمؤامرات الاحتلال الإسرائيلي وتهويد الأرض والمقدسات وسرقة تراثنا وتشويهه. فقد دفعنا من عمرنا ثمناً باهظاً بسبب قناعاتنا وأهدافنا التي لا يمكن أن نتزحزح عنها قيد أنملة. وأنت تعرف حجم معاناتي التي استمرت لسنوات في سجون ومعتقلات العدو الصهيوني، وكذلك معاناة غيري من المثقفين.

❑ في ديوان محمود درويش "كزهر اللوز أو أبعد" اهتمام بالذاتي بعيداً عن الوطني بالمعنى الحرفي، هل تغيّر نبض القصيدة الفلسطينية.

❑❑ هناك جنوح واضح نحو الذات في هذا الديوان، وفي الدواوين الخمسة التي سبقته، بمعنى أصح أن التغير الذي طرأ على شعر محمود درويش حدث بعد عودته لأرض الوطن. ودرويش، بالمناسبة، ليس هو القصيدة الفلسطينية ولا يمثل الشعر الفلسطيني، هو امتداد لمن سبقوه وألقوا بظلالهم عليه. وحول هذه الإشكالية، كتب الأديب والناقد صبحي شحروري في مجلة "الشعراء" مجموعة من الدراسات القيمّة التي لاقت صدى عظيماً في أوساط الكُتّاب والمثقفين الفلسطينيين في الداخل والخارج، خاصة في نقده لـ "الجدارية" ولكن درويش، حتى في فرديته وفي مقاربته للقضايا الذاتية، يبقى فلسطينياً أولاً وأخيراً.

❑ عبد الناصر صالح من الأسماء التي تستوقف الناقد لأهمية ما يكتب من قصيدة متطورة باستمرار. ما هو طموحك؟

❑❑ طموحي أن أتجه لدرامية الشعر بالاستفادة من السرد العربي، وأن أكتب قصائد ذات نفس

ملحمي تصوّر نضالات الشعب الفلسطيني وتجعل من القضية الفلسطينية قضية إنسانية.

أعترف لك أنني أكتب دمي المراق على الطرقات، وفي أزقة المخيّمات، وفي ميادين الشرف. الصدق الفني والنفسي هو ما يميّز أشعاري.

هناك تطابق بين ما أقول وما أفعل. لم أعرف التزييف والفهلوة والكذب على الآخرين. لن أنزل عن جبل أُحد لاقتسام "الغنائم". وسأظل متشبّثاً بأهدافي الوطنية والقومية لآخر يومٍ من عمري. هذا هو قدري، لا أجيد فن اللهاثٍ وراء القصائد، القصيدة هي التي تكتبني، تتسلل إلى جسدي صافية من تأثير الآخرين، دافئة غنية كزيتون طولكرم المليء بالزيت والأغنيات وقسَم الشهداء.

وأعترف لك، مرة أخرى، أن تجربتي الشعرية لم تستوعب بالكامل تاريخي النضالي، ولهذا السبب أجدني أطمح إلى تجاوز نضالي الشخصي للتعبير عن نضال الشعب الفلسطيني، بشكل أكبر وأعمق.

❑ ما هي القصيدة الأجمل عندك؟

❑❑ من الصعب على الإنسان أن يختار أحد أبنائه ليفضّله على أبنائه الآخرين. ومن الطبيعي أن يحظى جميع الأبناء بنفس القدر من المحبة والاهتمام. وهكذا يجد الشاعر نفسه مضطراً للمساواة بين جميع قصائده ومجموعاته الشعرية. وحتى مع تعاقب الأعوام، يظل للقصيدة رونقها الخاص. شعلة الانبهار، لدى الشاعر فيَّ، لا تخمد، بل تزداد عطاءً وتوهجاً عند الكتابة، وعند الرجوع إلى النصوص القديمة.

على أني أرغب، في الأمسيات الشعرية، بقراءة قصيدة لها وقع خاص في قلبي ووجداني، هي قصيدة "مرثية لفارس القصيدة" وقد أهديتها لروح والدي الشاعر والمناضل محمد علي الصالح. استطعت فيها أن أستعيد الوالد وأن أخاطبه، وكأنه يعود إلى سوح النضال من جديد، فالزمان لم يتغير:

مع الشاعر
عبد الناصر صالح

"هل ألقوا عليكَ القبضَ
بعد مظاهراتِ اليوم؟
هل عانيتَ خلف قتامة القضبانِ
حين كشفتَ للطلابِ خبثَ الانتدابِ
وسيّئاتِ الأنظمة".
ثم أناجيه قائلاً:
"كم مرةً سأموتُ بعدكَ
كم سيقتلني رحيلكَ
قمْ إليك، وقم إليّ
قمْ للقصيدةِ مزّقتْ أوراقها الأولى
نهاياتُ الفصول".

وقد أبرز الأستاذ صبحي شحروري، مسألة تعلق الابن بالأب والتصاقه به، في دراسته النقدية لديوان "المجد ينحني أمامكم"، فقد تطرق لهذه القصيدة محلّلاً وكاشفاً للعلاقة الحميميّة بين الأب وابنه، فقد مررنا بنفس التجربة الكفاحية، وتعرّضنا لنفس السجن ونفس الاحتلال الذي يأخذ الآن اسماً مستعاراً، فالاحتلال الصهيوني هو ذاته الاحتلال البريطاني، الاسم، فقط، هو الذي تبدّل، لكن المضمون هو نفسه.

وعليه، فإنني، في هذا النص الشعري، استعدت صورة الوالد ـ الذي حمل هموم مرحلته ـ مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي ـ لأُحمّلها هموم المرحلة الحالية. في هذه القصيدة تداخل وارتباط ما، وكأني أجد نفسي مُعلقاً على كل لوحةٍ فيها.

❑ إذا أردتُ أن أستمع إلى سيرة حياة شاعر هو عبد الناصر صالح، ماذا تقول؟.

❑❑ ولدت في طولكرم في 1957/10/12 وتلقيت تعليمي الابتدائي والإعدادي والثانوي في مدارسها. وكما قلت لك في إجابتي على سؤالك الأول، فقد بدأت محاولاتي الأولى عام 1974،

متأثراً بوالدي بداية، كنتُ في تلك السنة طالباً في الصف الأول الثانوي. وفي مدرسة طولكرم الثانوية تعرفتُ إلى الزميليْن الطالبيْن: علي مبارك وحلمي الأسمر، اللذين كانا في بداية التأمل الشعري والاكتشاف والاحتفاء بالجمال.

كنا نلتقي، ثلاثتنا، بشكل يوميّ، إمّا في بيتي أو في بيت علي مبارك في مخيم طولكرم، نقرأ ما كتبنا من خواطر ثم ننقدها، حسب مفهومنا للنقد، آنذاك، الذي يتكئ على العواطف والأفكار وجزالة اللفظ والمعنى. وعندما انتقلنا للمدرسة الفاضلية الثانوية في طولكرم، العام 1975، كنا قد تمكّنا، إلى حدّ ما، من امتلاك ناصية اللغة وتطوير مخيّلتنا الشعرية. بدأتُ بنشر محاولاتي في صحيفة "القدس"، ثمّ في صحيفتي "الفجر" و"الشعب" اللتين توقفتا عن الصدور في العام 1994.

وقد أشرف على رعاية مواهبنا وتشجيعنا وتزويدنا بالكتب الثقافية والأدبية والمجموعات الشعرية، الأستاذ الأديب محمد البطراوي، الذي يعتبر أحد أبرز الوجود الأدبية والثقافية في الضفة والقطاع، فقد شغل، آنذاك، موقع رئيس تحرير صحيفة "الفجر" الصادرة في القدس.

وعلى الصعيد الشخصي، أعجبت بهذا الرجل غاية الإعجاب، أعجبت به لسببين: الأول أنه يشبه والدي بدماثة خلقه وطيبة قلبه وتواضعه وحرصه على تنمية قدرات الشباب، والثاني: ثقافته الشمولية التي لا يبخل بها على أحد.

كما لا يفوتني أن أشيد بالأديب المبدع الأستاذ صبحي شحروري، صاحب المكتبة التي شكلت مركزاً ثقافياً وحضناً دافئاً لأبناء جيلي من طولكرم، بل من كافة مدن وقرى ومخيّمات الضفة الغربية وقرى المثلث القريبة من طولكرم. كان يحدثنا عن تجربته القصصية في مجلة "الأفق الجديد" التي صدرت في القدس عام 1962 وتوقفت عن الصدور عام 1966. فمن معينه الواسع نهلنا الكثير، عرفنا سلطة النص، ونسق اللغة الشعرية وانزياحها ومستوياتها الدلالية. فالثقافة بالنسبة له هي تراكم خبرات على مستوى الفرد والمجتمع، فالنص لا يمكن أن يتخلّق من فراغ، إذن من الضرورة أن تكون له مرجعية ما كان شحروري يزهو بحديثه عن جيل "الأفق الجديد" الذي ضم نخبة من الأدباء والشعراء الفلسطينيين، أمثال: ماجد أبو شرار وخليل السواحري ونمر سرحان وعبد الرحيم عمر ومحمد القيسي ومحمد البطراوي وصبحي شحروري، ويحثّنا على الاستفادة من خبرات وتجارب هؤلاء الكتاب.

ظلت علاقتي بالأستاذين شحروري والبطراوي قوية ومتماسكة، فبفضلهما وتوجيهاتهما، ارتقى مستوى التدفق الشعري لديّ، وغنيت ممتلكاتي اللغوية والمعرفية.

في العام 1976، صدرت مجلة "البيادر" في القدس، وهي المجلة الثقافية الأولى التي تصدر في الضفة والقطاع منذ العام 1976، وقد فتح رئيس التحرير الأستاذ جاك خزمو صفحات "البيادر" لأقلام الشباب في الأرض المحتلة. فبرز منهم الشعراء وكتاب القصة القصيرة والنقد. وبعد ذلك تم تشكيل "تجمّع كتاب البيادر"، كنت عضواً فاعلاً في هذا التجمّع، أحضر الاجتماعات في القدس، وأقدم الآراء والمداخلات والاقتراحات التي تخدم استمرارية المجلة وحضورها الثقافي الديمقراطي.

في العام 1979، تعرفت إلى الشاعر علي الخليلي، كان عائداً من عمله في ليبيا، ليكمل مهمته الثقافية في فلسطين، حيث عمل محرراً أدبياً لصحيفة "الفجر"، ثم أصدر، فيما بعد، مجلة "الفجر الأدبي" التي اعتبرت منبراً ثقافياً وفكرياً هاماً، وإضافة نوعية لمجمل الحركة الأدبية الفلسطينية، احتضنت "الفجر الأدبي" الأدباء والكتاب على

اختلاف مشاربهم ومنابعهم الفكرية والسياسية، وعملت على خلق مناخ ديمقراطي تعدّدي في أوساط المثقفين.

استمرت هذه المجلة بالصدور حتى العام 1990، حيث توقفت لأسباب مالية. وفي العام 1979، صدرت مجلة "الكاتب" لصاحبها ورئيس تحريرها الشاعر أسعد الأسعد، لقد عنيت هذه المجلة، أيضاً، بالشؤون الثقافية والفكرية والسياسية والدفاع عن القيم الحضارية والإنسانية للشعب الفلسطيني أمام غطرسة وعنصرية الولايات المتحدة الأميركية وإسرائيل وتفريط الرجعية العربية، هذه المجلة، بثوبها الماركسي، لعبت دوراً في توحيد الحركة الأدبية والثقافية تحت الاحتلال الإسرائيلي، وتنظيم جهود المبدعين الفلسطينيين. ولكن مصيرها، مع الأسف، كان كمصير سابقتيّها، فقد توقفت "الكاتب" عن الصدور في رام الله العام 1997، لأسباب مالية.

في العام 1981، تم تشكيل "لجنة كتاب الملتقى الفكري" بمبادرة من عدد من المثقفين، أبرزهم: علي الخليلي وغريب عسقلاني وزكي العيلة وسامي الكيلاني وجميل السلحوت وعادل الأسطة وعبد الناصر صالح. هذا التجمع كان بمثابة نواة "اتحاد الكتّاب الفلسطينيين" فيما بعد. كنا نعقد جلساتنا . كأعضاء مؤسسين لهذا التجمّع، في مقر "جمعية الملتقى الفكري" في القدس. كانت النقطة الأولى على جدول أعمالنا هي وضع البرامج والسياسات الثقافية وسبل تنشيط العمل الثقافي الجماهيري والانفتاح على الوطن العربي. وبالفعل، فقد بادر هذا التجمّع إلى عقد "مهرجان الأدب والثقافة الأول" عام 1981، و"مهرجان الأدب والثقافة الثاني" عام 1982 في القدس، لمدة أسبوع حافل بالشعر والندوات والأيام الدراسية المخصصة للنقد الأدبي والفني. من خلال مشاركتي في هذين المهرجانين، توطّدت علاقتي بمعظم شعراء وأدباء فلسطين المحتلة عام 1948: أميل حبيبي وسميح القاسم ومحمد علي طه ومحمد نفاع وجمال قعوار وحسين مهنّا ومحمد حمزة غنايم ونبيه القاسم وفاروق مواسي، وغيرهم، الأمر الذي أتاح لي الفرصة للدخول إلى الوطن المحتل عام 48 والمشاركة في الحياة الثقافية والأدبية هناك. ذكريات زاخرة بالشعر والأصدقاء.. وأنهار العشق، فمن "باقة الغربية" في المثلث الشمالي إلى الناصرة في الجليل، إلى حيفا وعكا على ساحل المتوسط، انهمر الشعر من جديد وتألق الإبداع. صدر ديواني الثاني "داخل اللحظة الحاسمة" عن منشورات اليسار في باقة الغربية، لصاحبها الشاعر والصديق عبد الحكيم سمارة، هذا المناضل القريب من الروح، كان يطبع الكتب على نفقته الخاصة، ويقوم بتوزيعها، شخصياً، على المكتبات والمثقفين في المدن والقرى الفلسطينية في الضفة والقطاع وداخل فلسطين المحتلة عام 48. كنت رفيقاً له في جولاته الأسبوعية، وربما اليومية لتلك المناطق. عشرات الكتب الثقافية أصدرها، أو أعاد طباعتها، وبفضله عرفت الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم ونجيب سرور. كنت أزوره، في بيته صباح كل يوم جمعة، نشرب القهوة ونقرأ صحيفة "الاتحاد"، لسان حال الحزب الشيوعي، ومن ثمّ ننطلق إلى رحاب الوطن. وكثيراً ما تعرضنا للاعتقال والاستجواب في مراكز الشرطة الإسرائيلية بتهمة ترويج كتب ممنوعة وعدم حصول "دار اليسار" على "ترخيص" بالنشر والطباعة من وزارة الداخلية الإسرائيلية. كان عبد الحكيم يرفض الحصول على مثل هذا "الترخيص"، فيتعرض للمضايقة والاعتقال. وأنا أواجه نفس التحدّي في طولكرم، يسألني رجال المخابرات عن سبب علاقتي المتينة بعبد الحكيم؟ فأجيبهم: الشعر فقط.

كانوا يعتقدون بوجود علاقة "تنظيمية" بيني وبينه، فيتساءل أحدهم بخبث: أنت عضو في "فتح" وهو

عضو في "الحزب الشيوعي ـ راكاح" ما هو الرابط بينكما؟ فأجيبه الإجابة نفسها: الشعر.

وأُضيف إنّ الصداقة التي تجمع شاعرين، كما هو الشعر، تتجاوز الأحزاب والتنظيمات. لم أر عبد الحكيم سمارة منذ ست سنوات، منذ بدء انتفاضة الأقصى، فالحواجز العسكرية والترابية وجدار العزل العنصري وظروف منع التجول، تحول دون رؤيته والتمتع بلقائه.

في العام 1979، التقيت الشاعر المتوكل طه، للمرة الأولى، في جامعة بير زيت، وقتذاك كان طالباً في كلية الآداب، وفي "مهرجان التراث الشعبي" الذي نظمه مجلس الطلبة في حرم الجامعة، ألقينا القصائد، وتجاذبنا أطراف الحديث عن ضروريّات الفعل الثقافي والوطني.. وتفعيل دور الشعر في الجامعات الفلسطينية، وعلى الفور، باشرنا العمل على تنظيم الأمسيات الشعرية واللقاءات الأدبية في الجامعات والمعاهد، حيث امتدّ نشاطنا إلى جامعات الخليل وبيت لحم وأبو ديس والنجاح، برفقة الشاعرين عبد اللطيف عقل وعلي الخليلي.

ومن خلال هذه الأمسيات، كنا نشعر أن الطلبة متعطشون لسماع الشعر الذي يلهب المشاعر والعواطف ويؤجج نار الثورة ضد الاحتلال. فعلى مدار سنوات، كتبنا للقدس والأسرى والشهداء والثورة، وغنينا لفلسطين الحلم والدولة. ومنذ ذلك الوقت، تعززت علاقتي الروحية بالمتوكل طه، فأصبح رفيق العمر والشعر والسجن.

في العام 1986، صدر ديواني الثالث "خارطة الفرح" عن منشورات وكالة أبو عرفة في القدس، العديد من النقاد والأصدقاء كتبوا عن هذا الديوان، وظواهر التجديد فيه، من ناحية الأسلوب والإيقاع المعرفي ونسق اللغة.

وفي مطلع العام 1987، عملتُ محرراً ثقافياً لصحيفة "الشعب" المقدسية، خلفاً للأستاذ عادل الأسطة الذي غادر إلى ألمانيا للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب العربي.

عملت، جاهداً، على نشر النصوص الأدبية والشعرية الجادّة وتشجيع الناشئة، وإبداء الملاحظات على ما يرسلونه لي من مواد. وخلال تواجدي في القدس، كنت ألتقي المتوكل طه، بشكل يومي، حيث كان يعمل في المكتب الفلسطيني الذي تصدر، من خلاله، مجلة "العودة" السياسية الثقافية.

كنا نلتقي لتدارس الوضع على الساحة الثقافية وأهمية توحيد الكتاب والأدباء الفلسطينيين في إطار نقابي يضم الجميع.

وبعد مشاورات طويلة ولقاءات عديدة مع الكتاب والمثقفين في الضفة والقطاع، أُعلن في القدس في 1987/7/30 عن تشكيل "اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين" وانتخب المجتمعون الشاعر المتوكل طه رئيساً للاتحاد، في حين تمّ انتخابي نائباً للرئيس، والأخوة: عزت الغزاوي وجمال سلسع وسامي الكيلاني ومحمد أيوب وعبد الله تايه وجميل الحوساني، أعضاء في الهيئة الإدارية، بالإضافة إلى الأخت حنان عواد. وتم اختيار "القدس" جوهرة المدن مقراً للاتحاد.

عملنا، بداية، على ضخ دماء جديدة للاتحاد، عن طريق استقطاب العديد من الكتاب ذوي الموهبة والحيثية الثقافية.

كانت الفرحة تغمرني حيال هذه المبادرة العظيمة، فانصرفت أنا وزملائي لترتيب البيت الأدبي الفلسطيني، وإثبات وجودنا على الأرض، وفي غضون أشهرٍ قليلة، تمكّنا من طباعة ونشر عشرات الكتب الموزعة ما بين الشعر والقصة والرواية والدراسة النقدية، وأولينا اهتمامنا خاصاً للنتاج الأدبي القادم من سجون ومعتقلات

الاحتلال.

كما بادر الاتحاد إلى تفعيل نشاطه في المدن والقرى والمخيمات، الأمر الذي أكسبه سمعة طيبة لدى أبناء شعبنا باختلاف شرائحهم الاجتماعية والسياسية.

ولم تمض أشهر قليلة حتى اندلعت الانتفاضة الأولى، كان ذلك في 1987/12/9. أمواج بشرية تخرج إلى الشوارع متحدية جبروت الاحتلال. المظاهرات العارمة تعمّ الأرض الفلسطينية. الشباب والرجال والنساء ينصبون المتاريس ليمنعوا قوات الاحتلال من الوصول إليهم، ويرفعون الأعلام على الأشجار وأعمدة الكهرباء وأسوار المدارس والمؤسسات. مناضلون انتظروا طويلاً ليخرجوا من رحم المأساة لاستعادة هويتهم الفلسطينية. وبفضل إيمانهم العميق بالحرية، يفشل المحتلون في التقدم نحو مواقعهم المحصّنة بالغضب والإرادة وعشق الحياة، فينهزمون أمامهم.

الملثمون سادة الموقف، قادة لا يشق لهم غبار، كأنهم خريجو أكاديميات ومعاهد عسكرية عليا. في النهار يناورون كأنهم خبراء في استدراج العدو، وحين يتقدم، يمطرونه بوابل الحجارة والزجاجات الفارغة.. وقنابل المولوتوف. وفي الليل يرسمون الخطط وينفذونها كأنهم أساتذة في فنون الحرب الشعبية.

كتبت لهم القصائد، وصغتُ لهم البيانات السياسية. كانوا يقرؤونها بواسطة الميكروفونات اليدوية ومكبرات الصوت في المساجد، ولم تمض ثلاثة أشهر على اندلاع الانتفاضة، حتى أقدمت السلطات الإسرائيلية على اعتقالي. ففي ليلة 1987/3/17م، حاصرت قوة عسكرية برفقة رجال المخابرات بيتنا في الحي الغربي من طولكرم، بدؤوا يطرقون على الباب الرئيسي ببساطيرهم وأعقاب بنادقهم، ثم اقتادوني، معصوب العينين ومكبّل

مع الشاعر
عبد الناصر صالح

اليدين، إلى معسكر الاعتقال في المدينة. ثلاثة أيام قاسية مضنية أمضيتُها في ذلك المعسكر، لم أعرف خلالها النوم، فأين أنام؟ وكيف يغمض لي جفن وأنا على هذه الحالة. كنت أميّز الأسرى المتواجدين معي، في الركن البارد المكشوف للمطر والريح، من خلال أصواتهم، فلا أستطيع رؤيتهم، ولا يستطيعون رؤيتي. كنّا نأتنس بأصواتنا وأغانينا ذات النبرة الخافتة. بعض الأخوة يغنّون لمرسيل خليفة وأحمد قعبور، فيما كنت أدندن أغنية الشيخ إمام: "اتجمّعوا العشاق في سجن القلعة".

وبين الفينة والأخرى، كان جنود وحدة "جفعاتي" يتلذّذون بضربنا والتنكيل بنا وشتمنا بأقذع الألفاظ والشتائم. تعليمات صارمة أصدرها وزير الحرب الإسرائيلي السابق إسحاق رابين بتكسير عظام الفلسطينيين ونفيهم إلى معتقلات بعيدة عن أماكن سكناهم، ظناً منه أنّ هذا الإجراء سيجهض الانتفاضة ويقوّض أركانها.

كانت وحدات "جفعاتي" و"جولاني" تنفذ هذه الأوامر بدقة فائقة، ليحصل أفرادها على الترقيات العسكرية المناسبة على حساب أيدي وأرجل ورؤوس الفلسطينيين المكسّرة. ثلاثة أيام من الظلام والجوع والعطش والإهانة. همس لي صديق أمضى في سجون الاحتلال خمسة عشر عاماً، وأفرج عنه في صفقة تبادل الأسرى عام 1985، وهو يرتجف من البرد ويشكو من آلام في المعدة:

ـ هذه الأيام الثلاثة تعادل، في مرارتها، تلك السنوات.

فأجبته، مهدّئاً من روعه:

ـ اشتدي أزمة تنفرجي.

في اليوم الرابع من الاعتقال، تم نقلنا إلى سجن "عتليت" القريب من حيفا، بواسطة حافلة عسكرية. وفي خيام "عتليت" التقيت مئات الأصدقاء من

الأسرى السابقين وحديثي الأسر.

كنت أتأمل "الكرمل" و"عين حوض" و"عين غزال" وأشم رائحة البحر.

من قلب الخيمة المشرعة لهواء حيفا، كتبت بياناً لذكرى "معركة الكرامة" و"عيد الأم" وأقمنا حلقات الدبكة وأنشدنا أغاني الثورة الفلسطينية، غير آبهين بتهديدات الجنود ونداءاتهم لنا بالتوقف.

قضينا، في سجن عتليت، ثمانية عشر يوماً، فوجئنا بعدها بقرار نقلنا إلى معسكر "كتسيعوت" أو "أنصار 3" في النقب. ومرة أخرى بدؤوا بتعصيب عيوننا وتقييد أيدينا بالسلاسل البلاستيكية التي تحبس الدم في الكفّين، وتترك آثاراً مؤلمة لفترة طويلة من الوقت.

وانطلقت الحافلات العسكرية "من عتليت" إلى "النقب" جنوب فلسطين. في الطريق طلب مني الجنود أن أشتم قادة المنظمات الفدائية، واحداً واحداً، فرفضت بالطبع، ثم سألته إذا ما كان هو على استعداد لشتم إسحاق شامير . كان رئيساً لوزراء العدو آنذاك . فردّ عليَّ بغضب واستغراب:

. هل تضع شامير في مصافّ قادة إرهابيين؟

فأجبته:

. ليسوا إرهابيين. إنهم ينادون بحقوق شعبهم المُعترف بها دولياً، والعودة إلى ديارهم.

قال لي، مستنكراً، وبصوت صارخ:

. بل إرهابيون، إرهابيّون، اشتمهم جميعاً وإلاّ حطمتُ رأسك.

فرفضتُ، مرة ثانية، بالطبع. بدأ يلكُمني بكلتا يديه على رأسي ووجهي وظهري، حتى شعرتُ أنني أكاد أختنق. وأنّ الدم ينزف من أنفي وفمي. فارتميتُ على الأرض مغشياً عليّ من شدّة الضربات.

أمام معتقل "أنصار 3"، عدتُ إلى الحياة مرة أخرى، ولكنني كنتُ منهك القوى، لا أقدر على الاحتمال. وعلمتُ من بعض الأسرى، أن الجنود طلبوا من الأسرى في الحافلات الأخرى ما طلبوه مني، ولما كان ردّهم على الجنود الرفض القاطع، بالطبع، لاقى الكثير منهم ما لاقيته من عنفٍ وهمجية.

أفرَغَنا ضباط معسكر "أنصار 3" في الخيام الجاهزة، مسبقاً، للأسرى. الخيمة الواحدة كانت تتسع لثلاثين أسيراً. أمّا المعسكر، بالكامل، فهو مقسم إلى ثلاثة عنابر، هي أ، ب، ج. وكل عنبر منها يحتوي على خمسة أقسام. عنبر أ وعنبر ب، كانا مخصصّين لأسرى الضفة الغربية، أما عنبر ج، فكان مخصصاً لأسرى قطاع غزة. كان القسم الواحد من هذه العنابر الثلاثة يحتوي على ثماني خيام. في خيمة رقم 30 من قسم 5 في عنبر أ، بدأ الشعر متحفزاً من جديد، وخلال الثمانية أشهر التي أمضيتُها في ذلك المعتقل الرهيب، أفرغتُ شحناتي الكهربائية الشعرية على الورق والرمل لتدفئ القلوب من لسع البرد ولسع الرصاص والأفاعي.

القصيدة الأولى التي نظمتها في تلك الخيمة المحاطة بالأسلاك الشائكة، كانت قصيدة "في البدء كان الحجر"، تحدثت فيها عن دور الحجر في مقاومة الغزاة، أقول، في مطلعها:

"في شهر كانون يجيء لنا الخبر

الجوّ مشحونٌ يبشر بالمطر..

مطَرٌ على الطرقات يجرف ما تبقّى من خطر

مطَرٌ ويحتدم الشّرر..

طفلٌ يعَبئ بالحجارة صدرَهُ

وصبية تُرخي ضفيرتها لتهتفَ باسم عاشقها القمر..

حجَرٌ وينهار التتر

حجَرٌ وتختلط الأمور على موائدهم

وتهتزُّ الفِكَر..
حجَرٌ وتُرفع رايةً
حجَرٌ وتعلو هامة
حجَرٌ.. وتسقط هيبة الغازينَ
في وحل الحُفَر".

وعلى هذا النموذج ـ الأساس، انتحى شعري منحىً جديداً من الإشارات الواقعية إلى فضاءات مفتوحة. في معسكر "أنصار 3" نظمتُ العديد من القصائد الساطعة بنور الانتفاضة، وألقيتُها أمام الأسرى في الخيام، وعلى مسمع ومرأى جنود الاحتلال في باحات المعسكر.

كان الأسرى يحفظون قصائدي ويقرؤونها فيما بينهم. وحين ضبط الجنود إحدى القصائد في حملات التفتيش المتكررة، استدعاني المدعو "أبو رامي"، ضابط المخابرات الإسرائيلي المسؤول عن الأمن في المعسكر، ليقرأ لي إحدى القصائد ويتهمني بتحريض الأسرى، والتخطيط لتنفيذ خطوات نضالية تصعيدية ضد إدارة السجن.

أنكرتُ أنني صاحب القصيدة. وبالرغم من نهجه الخبيث معي لكي أعترف "بذنبي"، إلاَّ أنني أمعنتُ في الإنكار، فكون اسمي مذيّل في نهايتها، لا يعني أنها لي. فالخط ليس خطي، وبالتالي أنا معفيٌ من المسؤولية عنها. وفي الحال، بدأ القناع يسقط عن وجهه، كاشفاً عن ملامح صهيونية بحتة:

ـ يظهر أنّ المعاملة "الطيبة" لا تنفع مع أمثالك.

خرج من الغرفة، وبعد دقائق، عاد مصطحباً سبعة من الجنود، أمرهم بضربي ورشّ الماء على وجهي، واقتيادي إلى الزنزانة.

في الطريق إلى الزنزانة المجاورة لقسم 5، والبعيدة لمسافة عشرة أمتار عن خيمتي، ظل ضابط المخابرات يهددني ويتوعدني بتمديد مدة اعتقالي الإداري. أمضيتُ في الزنزانة أسبوعاً تحت وطأة العذاب وسوء المعاملة، سبعة أيام في العتمة معصّباً ومكبلاً لا أرى النور إلاَّ في أوقات تناول الطعام، الفطور والغداء والعشاء.

كان طعام الفطور عبارة عن مثلث جبنة صغيرة وملعقة من مربّى المشمش أو التوت وأربع حبات من الزيتون وثلاث قطع صغيرة من الخبز وكأس من الشاي. أما الغداء فهو قطعتان من اللحم المعلب أو المرتديلا وثلاث قطع من الخبز وحبة تفاح أو حبة برتقال واحدة. أمّا العشاء فهو عبارة عن فول مدمّس أو عدس وكأس من الشاي.

في جحيم الزنزانة، أخذتُ أرتل مقطعاً من قصيدة جديدة، ذلك أنّ حالتي لا تسمح لي بالكتابة:

"من دمي ينبثق الفتح ويعلو الانتصارْ
من دمي يخرج مليون نهارْ..
فاقتلوا المرأة في منزلها
واخنقوا بالغاز شيخاً طاعناً في السنّ
يا أحفاد هولاكو التتارْ..
وأطلقوا النار على كل الصغارْ
لا غضاضَهْ..
إننا ميلاد شعبٍ ردّ للكون بياضَهْ..
إننا ميلاد شعبِ الانتفاضَهْ..".

بعد خروجي من الزنزانة، أكملتُ القصيدةَ وأسميتها "الميلاد".

في حالة الكتابة الشعرية، كنت أشعر بأني أقدم جزءاً من واجبي تجاه أبناء شعبي الذين يواجهون بصدورهم العارية إلاَّ من الإيمان بالله، الآلة العسكرية الإسرائيلية. فالحجر الفلسطيني هو السلاح الوحيد الذي يمتلكه المقاومون في تلك الحرب غير المتكافئة، ولكنه أكثر مضاءً من السيف.

تَتَنَزَّل الحجارة على رؤوس قوات الاحتلال كأنها طيور الأبابيل، فتتراجع هرباً من "سجيّل" الأبطال الذي لا يخطئ الهدف.

أليس هو الحجر الفلسطينيّ المقدّس؟ ألم يتحّول إلى رمز؟

أليس جديراً بأن تكتب عنه القصائد وتُغنّى له الأغنيات؟.

كنت أتمثَّل مشَهد المقاومة . في ذهني . قبل أن أهمّ بالكتابة، فتخرج القصيدة، كأنها صورة حيَّة لما يجري على الأرض.

وحين تغير الشرطة العسكرية الإسرائيلية على أقسام السجن، مثيرةً الفوضى والإزعاج والقلق، كنتُ أحرص على تخبئة أوراقي في الرمل خشية أن يعثروا عليها. كانوا يحرصون على تفتيش الأسرى بشكل دقيق، بعد أن يخرجوهم من الخيام إلى ساحة القسم الرملية، ثم يتجهون إلى الخيام لتفتيش الفرشات والأغطية والحمّامات، فلا يعثرون على شيء.

كان الهدف من اقتحام الأقسام هو تذكير الأسرى، بأنّ الشرطة العسكرية غير غافلة عنهم، وأنّ الأسرى في "متناول يد" تلك الشرطة التي ترصد تحركاتهم عن طريق الأبراج العالية المثبتة حول الأقسام. كان الرمل هو المخبأ الوحيد الأكثر أمناً في مثل هذه الأوضاع. أُخبّئ القصائد ثم أضع حجراً فوقها لأحدّد الموقع. هذه العلاقة بيني وبين الرمل تطورت إلى علاقة عاطفية من نوع خاص، فالرمل ملجئي الوحيد وكاتم أسرار قصائدي.

ثمّة أشياء أخرى تغصُّ بها الذاكرة. قصص وحكايات ومواقف وأحداث تتقافز أمامي تعيدني إلى أحضان الرمال التي ألفيْتُ فيها عراقة التاريخ وأمجاد الماضي السحيق.

عندما قام وزير الحرب الإسرائيلي آنذاك، إسحاق رابين، بزيارة "تفقديّة" إلى "أنصار 3"، منتصف عام 1988، ليطّلع من خلالها على الأوضاع العامة للأسرى، طلبنا منه تطبيق اتفاقية جنيف التي تنص في بنودها، على إيجاد أماكن اعتقال وسجون قريبة من أماكن سكنى الأسرى، فرفض بشكل قاطع، ذلك أن هذا الإجراء التعسفي يقع في صميم سياسته الرامية إلى إبعاد الأسرى عن أهلهم وأقاربهم وعدم السماح لهم بالزيارة.

قلت لرابين:

. أردتَ نَفْينا إلى الصحراء كعقاب لنا، ولكنك بخطوتك، هذه، عرّفتنا على جزءٍ عزيز علينا من وطننا، لم نزره أو نتعرف عليه من قبل. فتجّهم وجهه وغادر الخيمة.

ستة أشهر مرت علينا دون أن نرى أحداً من الأهل، الأمر الذي كان يؤرقنا ويقضُّ مضاجعنا. ستة أشهر في الصحراء مقطوعون عن العالم الخارجي، فلا صحيفة ولا راديو نعرف بفضلهما أخبار الأهل والوطن.

المنفذ الوحيد لنا هم المحامون الذين يأتون لزيارتنا ويزودوننا بالأخبار، وكذلك الأعضاء العرب في الكنيست الإسرائيلي الذين واظبوا على زيارتنا والاطمئنان علينا، مثل المرحوم الشاعر توفيق زيّاد وعبد الوهاب دراوشة وطلب الصانع. كانت قصائدي تصل إلى صحيفة "الاتحاد" ومجلتي "الجديد" و"الغد" في حيفا بواسطة توفيق زيَّاد، فتلقى الرعاية والاهتمام والنشر في أماكن بارزة. ذات زيارة قال لنا زَيّاد:

. لا أريد أن أمنحكم دفعة معنويّة لتصمدوا

وتقاوموا، بل أريد أن أستمدّ منكم قوتي المعنوية.

وأضاف:

ـ اصمدوا فالفجر قريب.

قلت له:

ـ أشعارك الثورية تعزّز فينا روح الصمود، وقرأتُ له ما أحفظ من قصيدته: "على صدوركم باقون كالجدار".

وعدنا إلى الخيام لمواصلة مهامنا.

بدأنا بترتيب حياتنا التنظيمية والفكرية والسياسية والأدبية، كل الفصائل الفلسطينية أسهمت في خلق واقع جديد للأسرى، وقامت لجان العمل الثقافي بأخذ دورها في تعليم الأسرى اللغتين الإنجليزية والعبرية، وقواعد اللغة العربية. وقد تخرج في هذه الدورات العديد من الأسرى الذين بدؤوا يتقنون لغات أخرى. العديد من الأخوة والرفاق قاموا بشرح الفكر الصهيوني والماسوني، فيما أنجز آخرون الدراسات في الفكر القومي والماركسي والإسلامي وميثاق منظمة التحرير الفلسطينية. كنت أهتم بالحديث عن ثقافة شعبنا الفلسطيني، قديماً وحديثاً، فهذا الموروث الثقافي الجميل يجب الحفاظ عليه وتطويره، لمواجهة سياسة الاستلاب والتبديد التي تمارسها الحكومات الإسرائيلية المتعاقبة بحق ثقافتنا، وإمعانها في سرقة تراثنا وتزييفه. أخوة آخرون أنجزوا دورات في محو الأمية لبعض الأسرى. تحوّل "أنصار 3" إلى جامعة تمنح "الدرجات" العلمية في كافة التخصصات.

هذه الثورة الثقافية خلفت علاقات أخوية ونضالية متينة بين الأسرى، وحتى بين الفصائل التي تختلف سياسياً، فيما بينها.

مع الشاعر
عبد الناصر صالح

قلت لبعض الأخوة في الفصائل:

ـ نريد أن يندم الإسرائيليون على اعتقالنا.

كان هناك أساتذة جامعات وسياسيون ونقابيون وأدباء وشعراء، اتحدوا، جميعاً، لخلق مجتمع فلسطيني من نوع خاص، يضم كافة شرائح المجتمع، العمال والفلاحين والطلاب والمثقفين الثوريين.

فقد عرفت خيام النقب د. عبد الستار قاسم ود. جاد إسحاق ود. محمود أبو الرب ود. سلمان سلمان أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعة، والشعراء والكتاب المتوكل طه وسامي الكيلاني وجمال بنورة ووسيم الكردي وعبد الناصر صالح.

شهدت خيمة رقم 30، ميلاد "المجد ينحني أمامكم" وهو مجموعة شعرية ترتقي في انسيابيتها إلى مستويات دلالية تتقاطع مع إيقاع الانتفاضة، وقد صدرت عن منشورات "اتحاد الكُتّاب الفلسطينيين" في القدس العام 1989. وأنجز الصديق الشاعر المتوكل طه مطولته الشعرية "فضاء الأغنيات"، حيث نلنا على هذين العملين جائزة الشهيد عبد الرحيم محمود الشعرية عام 1990. وبالإضافة لدوري الثقافي والأدبي في توعية الأسرى وربطهم بماضيهم وتراثهم الشامخ، تم انتخابي عضواً في اللجنة المركزية لحركة فتح في معتقل "أنصار 3" وممثلاً للحركة في اللجنة النضالية العليا التي تضم ممثلين لكافة الفصائل الفلسطينية، هذه اللجنة أصدرت قراراً بالإضراب عن الطعام لأربعة أيام بهدف تحسين "شروط" الاعتقال وظروف السجن، ولعبت دوراً مميزاً في توعية الأسرى وطنياً وتعميق انتمائهم لقضية شعبهم.

جاء هذا التكريم من قبل الأخوة في "فتح" بناء

على معطيات كثيرة، منها ما عرفوه عني من صدق وأمانة وحرص على وحدة الحركة، وابتعادي عن الأنانية والانتهازية والمطامح الشخصية. فليس من حق المناضل استغلال الآخرين والمتاجرة بدم الشهداء وأنات الجرحى وعذابات الأسرى، وإن فعل ذلك، فإنه يتخلى عن منظومة القيم والأعراف الاجتماعية والأخلاقية التي يتحلى بها المناضل. وبعد انتهاء مدة اعتقالي الإداري، عدت إلى طولكرم، محمّلاً بالشوق والشعر.. وكنوز الصحراء. محطتي الثانية بعد طولكرم، كانت جامعة النجاح الوطنية في نابلس. عدت للتدريس في كلية النجاح المتوسطة، ومع طلبتها وإدارتها وهيئتها التدريسية عشت أربع سنوات.

وعند قدوم السلطة الفلسطينية إلى أرض الوطن، في الضفة والقطاع، عام 1994، وتشكيل وزارة الثقافة، طلب مني الصديق الأستاذ يحيى يخلف، وكيل الوزارة آنذاك، العمل معه في الوزارة، فلم أتردد لرغبة عظيمة في نفسي، مردّها إكمال المشروع الثقافي الذي بدأتُ فيه قبل مجيء السلطة، ومنذ ذلك الحين، لم أنقطع عن مزاولة عملي كمدير عام في وزارة الثقافة لمحافظات شمال الضفة الغربية. وبين السجن والجامعة واتحاد الكتاب والإقامة الجبرية في طولكرم، مياه كثيرة جرت في النهر. بدأ الشعر ينهمر بعد انقطاع طويل، فبعد صدور مطولتي الشعرية "نشيد البحر" عام 1990 عن منشورات دار النورس في القدس، توقفت عن الكتابة لإعادة تقييم تجربتي الشعرية، وبعد قراءة معمقة في الشعر والرواية والمسرح، استوفى الشعر شروطه وإيقاعاته ومعياره الجديد، حيث صدر ديواني "فاكهة الندم" عن منشورات بيت الشعر في رام الله عام 2000 وأُعدُّ الآن، لإصدار مجموعة أخرى، سترى النور خلال فترة قريبة.

❑ ما هي الدراسات التي تحدثت عن شعرك، وماذا استوقفك ولم تكن منتبهاً له في هذه الدراسات؟

❑❑ هناك دراسات كثيرة تناولت أعمالي الشعرية، لكن معظمها لكُتّاب من داخل الوطن؛ فبالإضافة إلى أهمية ما كتبه الأستاذ صبحي شحروري من دراسات تتماهى مع النص الشعري، كتب د. خليل عودة عن صورة البحر في مطولة "نشيد البحر" والظاهرة التموزية في ديوان "فاكهة الندم" والأسلوبية في ديوان "المجد ينحني أمامكم" وقد تطرق من خلال هذه الدراسات إلى هذه الملامح الفنية البارزة في أعمالي، وهو أمر ملفت للنظر إذا ما تمت مقارنته مع دراسات أخرى اتسمت بالسطحية.

كما أعدّ الأستاذ إبراهيم رجب رسالة ماجستير عن مجموعاتي بعنوان: "البنية الصوتية ودلالاتها" تمت طباعتها في غزة عام 1995 وهي دراسة تهتم بالنبر الصوتي وتأويله.

أما من ناحية النبوءة في أعمالي الشعرية، فقد أصدر الأستاذ محمد مدحت أسعد كتاباً نقدياً بعنوان "نبوءة الكلمات في شعر عبد الناصر صالح" تناول فيه كل ديوان على حده، مبيّناً فيما إذا كانت نبوءة القصائد قد تحققت أم لا من خلال النظرة البنيوية الاجتماعية.

ولن أنسى اهتمام وحرص الأستاذ طلعت سقيرق، من دمشق، بالشعر الفلسطيني داخل الوطن المحتل، وكسره للحواجز التي أعاقت وصول شعرنا إلى العالم العربي، وخير دليل على صدق هذا القول مؤلفاته النقدية: "عشرون قمراً للوطن" و"شعر الانتفاضة في داخل الوطن المحتل" و"الشعر

الفلسطيني في جيله الثاني".

❑ هل استفدت من مسيرة الشعر العربي.. كيف؟

❑❑ كل قصيدة يقرأها الشاعر هي تجربة بحد ذاتها، مثل أي قصيدة يكتبها. والشعر أصلاً، عملية معقدة لدرجة لا نستطيع أن نقول كيف... الشعر امتلاء أكثر منه عملية تركيبية، والامتلاء يتجدد دائماً بتجدد التجربة التي هي استكمال دائم لهذا الامتلاء. إن قراءتي المتكررة لشعر روّاد الحداثة أمثال البياتي والسياب وعبد الصبور، أسهمت في تغذية منابعي الشعرية، ودفع سفينتي لكي تبحر بحثاً عن مياه جديدة حتى لا تغرق في بحر التكرار.

الشعر الآن، هو الهواء الذي أتنفسه، ولا أستطيع أن أجد نفسي خارجه، ذلك أن وجودي يعتمد على ضرورة الشعر وتألقه في حياتي. وعلاقتي بالقصيدة هي علاقة زواج بالطريقة الكاثوليكية.

❑ برأيك إلى أين وصل دور الشعر؟

❑❑ سيظل الشعر ديوان العرب، مهما نشهد الآن من تراجعات وإخفاقات شعرية بدعاوى كثيرة. القرن العشرون كان قرناً شعرياً بالكامل. صحيح أن النص الروائي يتقدم على النص الشعري لابتعاد الشعر عن التراث والأصالة. والشعر في رأيي، لا ينمو ولا يأخذ مجده إلاَّ في ظل خط صعود قومي. الآن نحن في مرحلة الهزائم. سنوات الستينيات كانت تزدهر بالشعر بحيث لا نستطيع أن نغفل تأثيره في الوجدان القومي العربي.

لقد تطورت الأمة العربية في لغتها ووجدانها وفكرها مرتكزةً على الإبداع الشعري. في الوطن العربي شعراء ولدوا خارج رحم الشعر وقصائد كثيرة حملها فارغ. أعتقد أن الرواية تتسيّد الأجناس الأدبية ولكنها لن تتغلب على الشعر بالضربة القاضية. أعتقد أن الشعر سيأخذ أشكالاً جديدة، كما أن الرواية، نفسها، يمكن أن تتضمن الكثير من روح الشعر أو الحوارات الشعرية. على سبيل المثال، نلحظ أن السيرة الذاتية الروائية قريبة جداً من الشعر، والشعر كذلك يمكن أن يأخذ مناحي متعددة لكن لن يموت، وسيبقى سيد الإبداع الأدبي في كل الأزمان.

243

مع الأديب عزمي خميس

حوار: محمد ضمرة

كان لابدّ من لقاء صاحب تجربة تفيض بالتجارب المتنوعة، وكان لابدّ من إثارته ومحاولة استفزازه ليبوح بالمسكونات في دواخله.

فلا أدري إن كنت قد وصلت إلى ما أريد مع أنني واثق بأن هذه المحاولة الأولية لا تكفي لقراءته كنص يحتاج إلى كثير من المحاورة والقراءة.

❑ لقد بدأت شاعراً في نهاية الستينيات مع أن الكثيرين لم يعرفوا ذلك.

فلماذا ابتعدت عن الشعر واتجهت إلى أنواع أدبية أخرى؟

❑❑ الإنسان لديه قابلية لكي يكون كاتباً، وهو بالطبع لا يملك إلغاء هذه القابلية أو تجاهلها لأنها تفرض نفسها عليه، بمعنى أن الكاتب يتجه للكتابة نتيجة قابلية مركوزة في داخله وهذه القابلية حينما تظهر إلى العلن بمعنى ممارسة الكتابة، فهو المسؤول عن التعامل معها بمعنى أنه يستطيع أن يرعاها أو يهملها أو يستثمرها وهكذا.

والشاعر لديه قابلية لأن يكون شاعراً أصلاً لكنه هو المسؤول عن مستوى شعره، ومسؤول عن الموضوعات التي يتناولها وهكذا.

وفي بداية تعرّفي على هذه القابلية لدي وجدت أن الشعر يعبّر عمّا كنت أود قوله في تلك المرحلة.

ومنذ البداية كنت أنظر إلى الكتابة باعتبارها هواية ولم أشعر يوماً أنني محكوم بها، فلم أكن حريصاً أن أكتب قصيدة كل أسبوع أو خلال فترة زمنية

محددة، وهذه النظرة للكتابة كهواية هي المسؤولة عن الأجناس الكتابية التي مارستها. لذلك كتبت القصة والمسرحية والدراما التلفزيونية والإذاعية والمسرحية الشعرية أيضاً والكتابة بشكل عام هي وسيلة تعبير، أما شكلها أو جنسها فهو أمر ثانوي، لأنني لا أشعر أن من الضروري أن يكون للكاتب إطاراً محدداً كأن يكون شاعراً أو روائياً فقط، أنا شخصياً لا يوجد عندي مثل هذا القرار.

❑ إذن فأنت لا تؤمن بالتخصّص أو الميل الخاص إلى جنس أدبي خاص؟

❑❑ أنا أنظر إلى الإبداع باعتباره شيئاً يشبه الينبوع المائي، وهناك بعض الكتّاب أو المبدعين يضع هذا الماء في زجاجة، وبعضهم يضعه في صفيحة معدنية وبعضهم يقطره ويضعه في قارورة صغيرة وبعضهم يلوث هذا الماء أو يضيف عليه ألواناً من عنده أو يشربه.

فإذا فهمنا الإبداع بهذا المعنى فمن المهم المحافظة على روحه الأساسية أما الشكل فهذا من اختيار المبدع وهذا الاختيار محكوم بهدفه من الكتابة.

❑ ولكنك انجذبت كما هو معروف إلى المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية والكتابة الدرامية أكثر من سواها، فهل لذلك تفسير مادي مثلاً أو محبة بتلك الأعمال.

❑❑ من المعروف في عالمنا العربي أن الكاتب لا يستطيع العيش من كتابته، فأشهر الكتب العربية لا توزع أكثر من ألف نسخة، ولا يمكن مقارنتها بالكتابة في الدول المتقدمة. لذلك نجد الكاتب مجبراً في عالمنا العربي على إيجاد معادلة يحافظ من خلالها على تحقيق مستلزمات العيش والمحافظة على قدراته الإبداعية. هذا جانب وهنالك جوانب أخرى تشير إلى أن الكتابة التلفزيونية أو الإذاعية أو الدراما المسرحية هي أجناس أدبية لا تقل قيمة ولا أهمية عن الشعر أو الرواية أو القصة، إذ لا يوجد أي سبب منطقي أو واقعي لاعتبارها جنساً أدنى من الأجناس الأخرى. بل على العكس فإن الكتابة الدرامية تستلزم الجمع بين الإبداع الأدبي والحرفة التي تحكم كتابة الدراما.

❑ لقد صدرت لك مجموعة قصصية وحيدة، وقد لاقت هذه المجموعة صدى في الأوساط الأدبية والنقدية فلماذا لم يحفزك ذلك إلى الاستمرار في هذا الطريق؟

❑❑ لا يوجد لدي قرار خاص لكي أكون ضمن إطار محدد.

❑ هناك تساؤلات أخرى حول اهتمامك بالسينما والكتابة عنها باستمرار، هل لك أن تزودنا بسر هذا الاهتمام؟

❑❑ أنا أؤمن أن السينما العالمية قد تفوقت على كل أجناس الكتابة والفنون المعروفة، فالسينما العالمية خلال العقدين الماضيين قدّمت أفلاماً تطرح موضوعات لم نكن نقرأ عنها إلا في كتب الفلسفة ولم يكن من المتخيّل أن تستطيع السينما تقديم أعمال فلسفية وفكرية بالغة العمق بهذه الطريقة الجذابة والمقنعة والمحكمة والممتعة أيضاً. لذلك جاءت كتاباتي عن السينما خلال السنوات العشر الأخيرة نتيجة هذا التطور الذي لمسته في الأفلام العالمية لاسيما أنني من المهتمين بالسينما ومن مشاهديها المدمنين منذ أكثر من أربعين سنة.

وثمّة ملاحظة عن النقد السينمائي الشائع هو أن هناك ما يشبه الكليشيهات الجاهزة والمفاهيم الجامدة حول السينما العالمية تتكرر في الكتابات النقدية السينمائية. فهناك أحكام ثابتة حول السينما الأمريكية مثلاً تضع كل الأفلام الأمريكية تحت خانة ما يسمونه السينما الهوليودية من قبيل التعريض بهذه الأفلام والتقليل من قيمتها ومضامينها وكأن آلاف الأفلام الأمريكية تنتجها جهة واحدة ليس لها من عمل إلا تشويه العرب والمسلمين.

وهذا خطأ فادح وحكم مسبق غير علمي وغير دقيق، فالأفلام الأمريكية لا حدود للموضوعات التي تطرقها. وأخطر الأفلام السينمائية التي تفضح السياسة الأمريكية وفساد الإدارات وأجهزة الشرطة والمخابرات وبعض أوساط الكونجرس والتحالفات المشبوهة بين السياسيين ورجال الصناعة والشركات العملاقة، إنما هي أفلام أمريكية، هذا

مثل على عدم موضوعية كثير ممّا يُكتب تحت باب النقد السينمائي.

❑ كمدير تحرير لمجلة أفكار التي تصدر عن وزارة الثقافة منذ سبع سنوات كيف ترى المشهد الثقافي الأردني؟

❑❑ المشهد الثقافي الأردني هو جزء من المشهد الثقافي العربي، وتجليات هذا المشهد لا تختلف كثيراً عن تجليات منباراتها العربيات. والملاحظ بشكل عام هو أن ما يعتري الثقافة العربية الآن يمكن أن نسميه الحيرة الشاملة التي تشبه حالة انعدام الوزن، وأسباب هذا الوضع ليست خافية على أحد فالحال العربي الآن تغزوه كثير من عوامل الاضطراب والتمزّق والإحباط الذي ينعكس على مجمل الأوضاع العربية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وبالضرورة ثقافياً. ويمكن أن نقول إن هذه المرحلة الثقافية العربية تشهد غياب اليقين. لهذا نرى الانكفاء على الذات هو الذي يميّز معظم أجناس الكتابة الأدبية كما أن النقد مشتت بين الموروث وبين المناهج والنظريات الوافدة، وهذا أيضاً ينطبق على الكتابات الفكرية، سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو غير ذلك.

نحن أمام مفترق طرق على كل صعيد والمشكلة الراهنة أننا عاجزون عن اختيار طريق محدد نسلكه ونتحمّل نتائجه بكل شجاعة وثقة.

❑ فهل معنى ذلك أن وضع الأمة يؤثر سلباً أو إيجاباً على الأدب أم أن الأدب هو الذي يؤثر على الأمة من حيث قيادتها واستنهاضها؟

❑❑ هذا السؤال من الأسئلة الكلاسيكية التقليدية التي لا توجد إجابة حاسمة عليها، فالعصر الذي نعيشه بالغ التعقيد بحيث يصعب الجزم بالمؤثر الحقيقي على مجمل الأوضاع العامة، ربما في الزمن القديم كانت قصيدة جيدة يلقيها شاعر في القبيلة تؤثر في قناعات الناس وتدفعهم نحو سلوك معيّن أو حرب أو حدث هام لكن لا يمكن أن نتحدث اليوم عن قصيدة أو كتاب أو أي شكل من أشكال الإبداع له هذه السطوة.

❑ هل يدل ذلك أن وسائل الإعلام الحاضرة قد سحبت البساط من تحت هيمنة الأدب وقوته؟

❑❑ هذا الزمن قادر على توظيف أي شيء في لعبة المصالح وله من الأدوات ما يمكّنه من فرض ما يريد بطرق بالغة الذكاء وبالغة القوة، وبالغة التأثير. فالذي لا يحققه الإعلام المتطور تحققه حاملات الطائرات والأسلحة الحديثة، ويمكن أن تحققه الثروة الاقتصادية ومصادر الغذاء العالمي أو يمكن أن تحققه التحالفات بين الدول النافذة في المنظمات الدولية.

والأدب في كل الأحوال وفي عصرنا الراهن بالذات هو أمر شخصي وفردي سواء بالنسبة لمنتجه أو لمتلقيه ولا أعتقد أن له تأثيراً عاماً أو جماعياً أو شاملاً.

❑ من خلال تجربتك الإبداعية هل استطعت مثلاً أن تضع إجابات حول أسئلة تشكّل معقد الفهم والرسم، وهو الإنسان والحياة والوجود؟

❑❑ هذه أسئلة حيّرت البشرية منذ فجرها وشغلت الفلاسفة والمبدعين على مدار التاريخ.

ولا أحد يستطيع أن يزعم أنه وضع يده على الإجابة الحاسمة التي تعطيه اليقين المطلق لكن من الضروري أن يسعى المبدع الحقيقي إلى تحقيق نوع من المصالحة مع نفسه وأن يركن إلى قناعات تعطيه شيئاً من الطمأنينة، وتجيب بلا مواربة على أسئلته الوجودية المؤرّقة.

وأعتقد أن لا قيمة لأي كلام يطلقه أي كاتب إن لم يكن هذا الكلام هو حياته الفعلية فالقناعات والإجابات الكبيرة يجب أن تكتشف كي نعيشها وليس أن نكتبها أو نعلنها على الناس.

246

الشاعر والمقاتل
برهان الدين عبوشي

محمد عادل

برهان الدين عبوشي هو أحد الشعراء الفرسان، الذي امتشق حسامه وقلمه، وزاوج بين السيف والقلم، وهو أحد أعلام الثقافة الفلسطينية والعربية، له العديد من المساهمات الأدبية والفكرية والتربوية، التي لم يتحِ للكثيرين الاطلاع عليها لانشغال الشاعر في المعارك الوطنية والقومية دفاعا عن قضايا أمتنا العربية، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية، وكانت حركته غالباً ما تكون في المناطق الحسّاسة والخطرة، كما فقد الكثير من كتبه وأشعاره أثناء مطاردته ثمّ اعتقاله من قبل الاستعمار البريطاني،

كما طورد من قبل العدو الصهيوني في فلسطين، والبريطاني في العراق بعد فشل ثورة رشيد عالي الكيلاني، وظل الشاعر الكبير مؤمناً بأهميّة دور الكلمة الملتزمة الثائرة، وكان للشاعر برهان الأثر الكبير في توعية الجماهير وتعبئتها وتحريضها، وهو على غرار الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، إنّه صاحب القصيدة المقاتلة بلا منازع، وقصائده تردد في طوابير الصباح ينشدها

التلاميذ، كما يردّدها الثوار في ساح الوغى، والعبوشي شاعر ومقاتل اتسم شعره بالتعبئة وعزة النفس والثقة بطاقات شعبه وأمته الخلاقة إذا ما توحدت طاقاتها وإمكاناتها تستطيع إلحاق الهزيمة بأعدائها مهما كانت قوة هؤلاء الأعداء وغطرستهم، ولم يترك الشاعر مناسبة أو حدثاً إلا وكان حاضراً مدافعاً وذائداً بقصائده الوطنية التي تذكّر على الدوام بأنّ قضية فلسطين هي جرح العرب الأكبر وبدون تحريرها سيظل الوطن العربي ممزقاً ومقسماً، فالمقاومة والصمود وعدم اليأس دعائم متينة لحماية الأمة ومستقبلها رغم الجراح والتصدّعات التي أصيب بها، وهو يقاتل الاستعمار البريطاني والصهيوني، ظل الشاعر حاملاً بندقيته العتيقة وقلم الكوبياء صامداً فوق جبال وطنه مع إخوته المجاهدين يقاتل ويكتب الشعر والمسرحيات، ويُزج به في المعتقل، ولكنه ظل واقفاً ولم يهادن أو يساوم، وظل وفيّاً لوطنه وأمّته رافضاً كلّ أشكال الوعود والنداءات لوقف الثورة، منادياً باستمرار المقاومة؛ لأنها السبيل الوحيد لتحرير الأرض والوطن والحفاظ على الكرامة.

إن هذا الشاعر المناضل لم ينل حقه من الشهرة والانتشار كما نالها شعراء جاؤوا من بعده إنه الشاعر الجسور وصاحب المواقف الشجاعة والحريص على أمته وشعبه حامل الراية بلا هوادة، وقد امتلك القدرة والرؤية من أجل أن تبقى القضية حية في وجدان وعقول الناس. عندما قرأت قصائد العبوشي ذهلت لما تطفح به من صدق ووطنية، وقد ألهبت حماس المستمعين حين ألقاها الشاعر في تلك الأيام المجيدة، إنها برامج للكفاح والتحرر والكرامة والإصرار على مواصلة الكفاح من أجل فلسطين وجنين والقدس والشام، إنها الكلمات التي لا تموت، بل تبعث الحياة والقوة في الناس الطيبين، إنها الطلقات التي تنير لنا الدرب.. تحرضنا... تحذّرنا.. توعينا... تهذبنا... وتذكرنا.. وتأخذنا إلى كل مدن وقرى فلسطين إنها كلمات الحنين والشوق لأرض أحببناها وقدّمنا على ثراها أغلى ما نملك من الشهداء والجرحى والأسرى والمعذبين في وطنهم، إنها الكلمات التي لم تتبدل ولم تتغير، بل ظلت وفية أمينة لفلسطين والعروبة وكل أحلام وأماني الناس الطيبين إنها الثبات على الموقف مهما غلت التضحيات، ومهما كانت الصعاب، كم نحن بحاجة إلى مثل هذا الرجل الشجاع والجسور في هذه الأيام الصعبة والعصيبة.

وخلال المعارك التي شهدتها مدينة القدس عام 1948 بين المجاهدين والقوات الصهيونية خاطب العبوشي أبناء القدس قائلاً:

يا فتى القدس اصمد للأذى
كن حديداً حامياً قلباً ويد
واحمل النفس على الصبر فما
ينفع اليأس إذا الصبر نفد
هكذا الدنيا عراك فاحتمل
ألم الجرح ومن يصبر يسد
واحتفظ بالسيف لا تلقيه
فيه تأخذ حقاً قد وئد

نعم.. احتفظ بسلاحك ولا تلق به.. به وحده تعود الأوطان.. وبسلاحك يطرد الغزاة... ويحسب لك

العدو ألف حساب؟

إن هذا الشاعر المناضل والجسور وصاحب المواقف الشجاعة والحريص على أمته وشعبه ظل حاملاً الراية بلا هوادة.. امتلك القدرة والرؤية من أجل أن تبقى القضية حية في وجدان وعقول الناس.. لتأخذنا إلى كل مدن و قرى فلسطين... إنها كلمات الحنين والشوق لأرض أحببناها وقدمنا على ثراها أغلى ما نملك من الشهداء والجرحى والأسرى... والمعذبين في وطنهم... إنها الكلمات التي لم تتبدل ولم تتغير وظلت وفية أمينة لفلسطين والعروبة وكالأحلام وأماني الناس الطيبين.. إنها الثبات على الموقف مهما غلت التضحيات ومهما كانت الصعاب... كم نحن بحاجة إلى مثل هذا الرجل الشجاع والجسور في هذه الأيام الصعبة... ليتصدى معنا لأشباه المثقفين والكتاب الذين خانوا الكلمات الجميلة الصادقة المعبرة عن تطلعات وأهداف أمتنا العظيمة... العبوشي ظل وفياً للقيم النبيلة والعظيمة التي قاتل من أجلها دفاعاً عن قضايا أمته...و ظل وفياً لها حتى آخر لحظة في حياته.

نهر الفتوح(1)

وقَفْتُ على اليرموك استلهم الهوى
على ضفتيه راوياً عنه ما رَوَى
وأسأله عمَّا تقضّى ومن مضى
من الصّيد من قومي ذوي الحول والقوى
وعن "خالدٍ" إذا زلزل الرومَ طعنهُ
"وعمرو" فتى الرأي السديد إذا التوى
وعن عامر الجراح قائد خيلها
إلى المكرمات البيض في كفه اللوا
وعن "خولةٍ" ذات القناع وفعلها
بساقية الرومان شطّت بها النوى
فأنبأني أنّ الزمان الذي مضى
تولّى بما فيه من العز وانطوى
وخلّف للأحقاد ذكرى وحسرة
يكاد أساها في الحشى يبعث الجوى
يؤنّبني نهر الفتوح لغفوة
غفاها حفيد الصيّد جهلاً وما ارعوى
فقد ضل هذا الجيلُ واحتمل الأذى
ولا خير في جيل إذا ضلّ أو غوى
لقد بثُّ أخشى فتنة الدهر الذي
تهالك الدنيا وأسكره الهوى
فيما "حمّة" اليرموك يا روضة الندى
هنيئاً لمن قد عبَّ ماءك وارتوى
ويا تحفة الماضين هاك تحية
تحية من يهوى ثراك وما حوى!
حوى العزم والعلياء والطب والهدى
وفوق وليه مشى العدل واستوى
يشعُّ بك التأريخ نوراً وهذه
مآثر أجدادي على السفح كالصوّى(2)

أقام بك الرومان ملكاً وعمرّوا
ولكنّ هذا الملك من ظلمهم ذوى
فلا تحزني إن خانك الحظ فترة
فإنا سنبني، كلُّ داء لـه دوا

لغة الرصاص

خُذْ من لسانِ البندقيةْ
لحْناً يثيرُ بك الحميّةْ
فلسان ثغرك لا يفيدُ النّاس
في حلّ القَضيّةْ
لغةُ الرّصاص هي الفصيحةُ
واللسانُ هو المطيةْ
فهي التي تردي وتقنع
من تمرّغ في الدَّنيةْ
وطغى وجار على الشعوب
وسامهم ذُلّ الرزيّةْ
ورماهم بلظى الرَّصاصِ
يُذيقهم كأسَ المنيةْ
فارددْ إليهِ رصاصه
بمثيله يسمعْ دويّهْ
لا يعرفُ الغرُّ الظلومُ
من الحياة سوى (الأذيّهْ)
فبمثلها علّمْه إن لم
تَنْهَهُ الروحُ العليَهْ
فالله قد جعل الإساءة
للإساءة بالسويّهْ
إذ كان يعلم أن هذا
الغرّ تُغريهِ الرَويّهْ
فاضرب بسيفِ الله
إن هادنتهم تذهب ضحيَهْ
اللاجئون هم آساد أمتنا
والنصر منهم وفيهم يثأر الولد
اللاجئون حزازات القلوب لمن
يحس بالشرف الغالي ويرتعد
لا تحسبوهم حطاماً إنهم ذهب
قد جاهدوا في سبيل الله واعتقدوا
وأنهم ليرجّون الجهاد غداً
وفيهم الشيب والشبان و(الصمد)

حي بلاد الشام

ما لي إذا ذكروا الكرام ومجدوا
أحنو وأجثو للشآم وأسجد
وإذا تباهى الغرب في أمجاده

ألفيتني فوق المنابر أنشد
مستلهماً حب الشآم ودجلة
والنيل والحرمين لا أتردد
ولمن توحد بالإله وسيفه
فزها وساد وعز فيه المعبد
فإذا دهته الداهيات وجدتني
في غمرة الهيجاء لا أتبلد
لا تعجبوا فالأنبياء قبوره
والقدس غرته وفيه الموعد
جسدي وروحي من كريم ترابه
فعلام يؤذيه فتاه ويفسد
أرأيت إذ غمر الغبي كيانه
بدريهم أو منصب لا يسعد
حمل الشعار وظن فيه حياته
فإذا الشعار شعار من لا يحمد
وشعارنا التوحيد توحيد المنى
والسيف والوطن الذي لا يجحد
وشعارهم من تل أبيب يصونه
أسطول أمريكا يصول ويرعد
تباً لهم لم يعلموا أن السما
جعلت من العربي ناراً توقد
جعلت من العربي نسراً في السما
وشواظ قنبلة لظى لا تخمد
ذات الصواري لم تزل خفاقة
راياتها مهما تبجح ملحد
سنعيدها نغزوهم في بحرهم
وكما صمدنا في السويس سنصمد
ما بورسعيد ولا (جنين) سوى سنا
لبطولة العربي أن مدت يد
إن القنابل لا تبدد أمة
الله صممها قنابل تخلد
أإذا تعثر حكمنا في خلفه
أو شذ قلتم يعرب قد بددوا
كلا فإن العرب سيف واحد
روح الأخوة في دم تتوحد
إن الخلاف وراءه أيدي أذى
إن قطّعت تجد الشقا يتبدد
تجد الاخوة والفتوة والصفا
والبلبل العربي عاد يغرد
وهناك حقّ له التغزل بالمها
وبذات خصر لحظها يتودد
لو شمتها في (التنس) ترمي ندها
كرة لصورة نهدها يتنهد
ورأيت قامتها تثنّى بانة

الشاعر والمقاتل

برهان الدين عبوشي

والمضرب الميمون ينزل يصعد
والشعر (كالبرشوت) يستر رأسها
والفخذ عار والطريق معبّد
فكأنها الصياد تنصب فخها
لتصيد صياداً فتى هو أمرد
لخلعت ثوبك في العراء وقلت لا
تثريب في تسبيح رب يعبد
مدنية لم نجن إلا خبثها
البنت تسكر والفتى يتجرد
متخنث فكأنه هي إن مشى
إن مال أو إن قال فهو مقلد
لا تحسبن الشاربين رجولة
فيه فتحت الشاربين مورِّد
فإذا دعاه الكفر كان أمامه
وإذا دعاه حماه لا يتجند
حاباك ربك بالكرامة والرضا
فأبيت بئس الجاهل المستعبد
إن الأديب بيانه من قلبه
فإذا تصنع فالبيان مفند
شتان بين الظبي يرعى شارداً
بطراً وبين بناتنا تتشرد
أما الجناس فليس يصدق هاهنا
أما الطباق فإنه لمؤكد
ماذا ترجّي من أديب قلبه
كجهنم أما اللسان فمبرد
يكفيه وجداً أنه عشق الحمى
وعدوه يجني جناه ويحصد
وطني به كل الجمال فحيثما
تتوجهوا تجدوا البها يتجسد
إن الذي خلق الجمال لموقن
أني لعابده به ومخلد
لا تعذلوه فرب مظلوم طغى
إن كان ظالمه أخوه ينكد
فلعلما حطين يوم يخوضها
تشفي فؤاد اللاجئين وتبرد
فصلاحها منا ومنا جيشها
والكرد إخوتنا ونعم المحتد
جند شباب اللاجئين وشيخهم
فالشيخ في سوح الجهاد مهند
إن الفلسطيني ليس بلاجيء
لكنه أسد يئن، مصفد
تخذوه ستراً يسترون خداعهم
ومطامعاً يبغونها لا تحسد
فإذا تململ للخلاص فويله

من (عمّه) يغري به أو يحقد
فدعوه يعمل إن صدقتم واجمعوا
من شمله جيشاً يغير ويسند
لا تجعلوه بضاعة تزجى ولا
تقسوا عليه فجرحه لا يضمد
أنسيتمو وثباته في ثغره
والغرب يحرقه ولا من يعضد
خاض المعارك روحه في كفه
وكبار يعرب في القصور تعربد
وسلاحه وهو البنادق عمرها
من عمر نوح فاسد (متأكسد)(3)
في الأمس كانت أمتي قطب الرحى
فعلام أمسى قطبها يتجمد
ماذا تركتم للقيامة من تقى
الله يقرب وابن آدم يبعد
أرأيت إذ تلهو وقومك في شقا
ماذا صنعت لأمة تتكبد
لا الدين محترم ولا الوطن الذي
رباك ناج هل بذا تتجدد
أين المعامل والمزارع إنها
بيد الكسول وأنت همّ مقعد
وطن الكرام كرامه يرثونه
بالروح يزرع بالدما يتسمد
أإذا صرخت يقال مجنون هدى
وإذا سكت يقال كلب أجرد

اغتنموها يا عرب

بمناسبة زحف الجيوش العربية لصد غزو العصاة يوم 66/5/25

لا لست اقنع بانسحابك يا عدوة من حدودي
فالعين تأبى أن تراك سليمة فوق الصعيد
فلنقذفنك في الخضم ونسحقنك بالجنود
ولنأخذن بثأرنا ولندفننك في اللحود

أو أُثيروا رأيت هوج رياح
عاصفات تعجّ فيها الرعود
هِمَّة الشرق لا تسلْ عن مداها
بأسهم في الوغى شديد شديد
مطلع الشمس حدّث الدهر عنه
أين يأجوجه وأين ثمود؟!
حدّث الله عنهما في كتاب
ذاب من هول وقْعِه الجلمود
أيها الشرق نمت نوماً عميقاً
عن أُمور وما يفيد الرقود!
جددْ العهد واهجر المهد واحشد
في سوى الجيش لا تُصان الحدود

هُمْ أعدّوا وجنَّدوا واستعدّوا
واستباحوا الحمى ونحن قعود
غرّنا بعض ما لنا من أماني
غرّنا مالُنا العدوّ اللدود
شرُّ ما يُجْمعُ الرُّواةُ عليه
أرض عرب تملّكتها اليهود؟!

لعينيك يا سعاد(4)

أمك الشعب والخلود أبوك
يا ابنة (العاص) والشباب أخوك
ما تيتّمت (يا سعاد) ولكن
يُتِّمَ الدهر بعد فقْد أبيك
فاغبطيه فإنه مات حراً
لا جباناً كميتة الصعلوك
خرّ ليث الوهاد شيخ الضحايا
عند قبر الخليل بعد الحلوك
قد دعته الشآم يوماً فلبّى
ثم لباك إذ دعوت بنيك
يوم صب الحديد والنار صباً
ولظى الحرب طوّحت بذويك
يا فلسطين فافخري بسعيد
إنما الفخر للذي يفتديك
قارع الظلم مثرياً وفقيراً
في لظى الحرب ما له من شريك
كم فقير مع الآباء غنى
وغنى أرقّ من مملوك
يا فتى العاص هجت ذكرى (لعمرو)
يوم أبلى البلاء في اليرموك

نرجيلتي(5)

تاقت إلى نرجيلتي نفسي فما أهوى سواها
حنّت فجاءت كالعروس تميس من وجدٍ براها
فضممْتُها من فَوْدها وسَكِرْت إذ قبلت فاها
ومضت تغرِّدُ لي وأُصغي إذ تُحدِّث عن هواها
فسكتُّ إجلالاً لها وملأت عيني من بهاها
حتى التقت ناري بنار فؤادها فهتفت واها
هذا دخاني أم دخان حبيبتي يصلى حشاها
وشغلت نفسي بالخيال العذب استوحى نداها
فسبحت في دنيا من الأوهام يغريني سناها
فزرعت ثم حصدت ثم فتحت فتحاً لا يضاهى
وملأت من كتبي خزائن أمتي مجداً وجاها
وإذا نذيرُ الغارة الشعواء قد صبّت لظاها
فتهدّمت دنيا الخيال وما غنمت سوى رواها
وغنمت منها خلوة وقصيدة عَذْبٌ جناها
هذي حياة فتى البلاد فبئس ما يلقى فتاها

تابع الفلسطينيات:
الشاعر الصريع(6)

تعذبتَ ما أشقاك يا قلب بالحبِّ
تحنّ فما تلقى سوى الهمّ والكَرْبِ
تذيبك آلاء الجمال وتنقضي
لياليك لم تنعمْ بهجر ولا قرب
وأنّى له أن يستريح وهذه
سهام المنايا لا تحيد عن الركب
رَمَتْ سهمها المسموم في قلب شاعر
(كطرفة) لم تنفعه معجزة الطب
خبا نور "إبراهيم" جسماً ولم يزل
بذكراه حياً ولا يغيب عن الصحب
ترتل من أشعاره الغيد إن سجى
دجى الليل أوحنّ الحبيب إلى الحب
فإن أبكه أبك المروءة والعلى
وأعلم أن المجد شاطرني ندبي
ومن يعشق العلياء يعشق رجالها
ومن يطلب الجلى يصابر على الخطب
ومن مثل (إبراهيم) في البأس والندى
ومن مثل "إبراهيم" في الروح واللب
ومن كان قحطانٌ أباه وجده
تعالى على الدنيا وغامر في اللجب
ومن كان سمساراً على عرض قومه
تهاوى عن الأحرار في غيهب الجب
ومن عجب أنا كثار شرارُنا
وأكثرهم شراً سماسرة الغرب
ولكن لي فألاً بعزم شبابنا
إذا شمروا ساقاً وشدوا إلى الحرب
وفي الأرض ناس لا يراعون ذمة
فقد مسخوا الأديان بالزور والكذب
وقد زعموا أن القضية عقدت
هم عقدوها فاسألوا ذنب الضب
وقد قسموا الدنيا فكان نصيبنا
من الأرض ما يعطى الفقير من الرب
يبيعون من خلف البحار بلادنا
كأنا متاع بات للنهب والسلب
ولست ألوم الغرب إن لمت إنما
ألوم بني قحطان مالوا عن الدرب
فقد سلكوا الدرب المضل ويمموا
سبيل الهوى، كل يمت إلى حزب
ونحن بنو أم ونحن بنو أبٍ
يوحدنا في المكرمات دم العرب
دم منه أبطال الميادين قد سقوا
رياض المعالي فاستطالت على الشهب
فيا عزّ إبراهيم ولى ولم يعد
ويرى حشرات السوء تنخر في الشعب

ويا عزه أضفى على الجيل شعره
تناشده الفتيان في غمرة الرعب
وكم يَدَّعي نظم القصيد مذبذب
إذا نقروا بالدف يرقص كالدب
وما الشعر إلا نور نفسك أو لظى
تذيب الندى أودى بصدرك في العطب
كذا كان إبراهيم، واحر مهجتي
عليك فقد أنبئت أنك في الترب
ويا حسرتا للأخت سهدّها النّوى
وأورثها حزناً على الفنن الرطب
وما الأخت في تحنانها غير بضعة
من القلب فاحذر أن تجور على القلب
فيا نار إبراهيم كوني سلامة
على أخته واستمطري غرر السحب(7)
فقد كان إبراهيم نوراً وبلسماً
وقطباً لنا، يا رحمة الله للقطب
"ثلاثاؤه الحمراء" رمز لأمة
تكافح عن حق لتمرع في الخصب
إذا ندبته الغانيات وعفرت
وجوه الحيا فالحزن من شيمة الصب(8)
فلا تحسبني إن تعامت منيتي
بمغتبط، إني لمنتظر نحبي
فإن مقامي بين ذئب وثعلب
على الضيم مشدود الوثاق من الصعب
إذاً فانتظرني سوف يلحق ماجد
مجيداً ولكن بين أفئدة الهضب
هنالك، إبراهيم، ينطلق الهوى
فنمرح في الوادي ونرتع في الرحب
يظللنا عفو الإله ونجتني
ثمار الرضا تطفو على السلسل العذب

نشيد الزحف(9)

طلع الصبح فاستفقْ
ودعا المجد فاستبقْ
جدّد العهد وامتشق
صارم العزم وانطلقْ
قد دنا نصرنا فقمْ
للقتالْ
قُدْسنا كعبة الأممْ
لا تُنالْ
نفتديها بدمْ
كالخضمْ
كلنا فدى
نعشق الردى
إن بغى العدى
نحن للوطن

الشاميات

إليكم يا شباب الشام(10)

تعاليت لا أبكيك ميتاً وإنما
أهنيك إذ أمنَّت لحدك في الحمى
فلا بدعَ أن حامت حواليك نخبة
من الصيد ترجو أن تقر وتنعما
ومثلك أمضى العمر براً بقومه
أحق بأن يُسعى إليه ويكرما
فما عقل التاريخ عنك وطالما
طويت فيافي العمر تبني المهدما
وغيرك أمضى العمر يهدم شامخاً
بناه لنا الأجداد بالسيف والدِّما
يكيدون للأوطان وهي حماهم
ويسعون للكرسي إن جر مغنما
سواء عليهم أستقل حماهم
أم استعبدته النائبات وحُطِّما
مطايا تباهت بالسروج ظهورها
فتعساً لهم ظنوا الكرامة درهما
وما علموا أن الكرامة مبدأ
يظل به المعتز إن سيم قشعما
أيا راحلاً عنا إلى الخلد إننا
فقدناك في ليل تمادى وأظلما
فقدنا بك الرأي السديد فمن لنا
سواك إذا ريب الزمان تجهما
لقد غُيب السيف المهند في الثرى
كما غُيب البدر المنور في السما
نهجت على نهج الوليد فكنته
وخضت غمار الموت في الحرب ضيغما
فلم تبق للأعداء إلا فلولها
ولم تبق للأيام في العرض مُثلما
ولا عجب من كان جدك جده
فعادته في الحرب أن يتقدما
إذا كان "نابليون" للغرب حجة
"فخالد" أعطاه الدروس وعلما
كراديسه في الحرب أن تغشى جحفلا
تحطمه أو يُلقي السلاح فيسلما
سلوا الشام عنه هل رأت منه رومُها
سوى الطعنة النجلاء تسقيه علقما
وعرش ابن كسرى تاجهُ من علٍ هوى
على قدم الفاروق قد خرّ وارتمى
هي العُرب أحياها النبي بدينه
أقام من الأخلاق ديناً وسُلّما
ولكن اضعناها فضعنا فليتنا
نعود لدين الله إذ كان بلسما
أقمنا إلى "رشدي" المآتم علّها

تذكّرنا والعمر أصبح مأتما
وفيمَ البكا لا يبعث الدمع ميتاً
وليس لصرف الدهر قلب ليرحما
دعوا الموت لا تؤذوه بالشتم ربما
أغاث الفتى الملهوف إن شقّه الظما
تمنيته لما رأيت رجالنا
تذل إلى اللخناء والذل قد نما
تمنيته، لا عيش للحُرِّ في حمى
يسير به عبداً ويختال مجرما
أرانا غدونا للمحبين فتنة
هواهم لنا أضحى علينا جهنما(11)
أثار لهيب الشوق نارين بينهم
وليس على المحبوب أن يتظلما(12)

***

ثويت بحضن الشام أنعم بحضنها
هي الأمّ فأهنأ بالشآمِ معظما
ثرى الشام هذا من ثرى جنة الرضا
سقى السلسبيل العذب أهليه زمزما
زكا نَبْتُها فاستروح الغيب عَرْفَها
يهذبها (رضوان) نشوان مغرما(13)
ومن حولها الأعلام يكسو متونها
بياض الأماني خاله الجفن (طلّسما)(14)
ومن خلفها الأجيال عبري عيونها
تخاف على الأحفاد ذئباً وأرقما(15)
فمن هاهنا سَبْع يحدِّدُ نابه
ومن هاهنا دبٌ تمطّى وهمهما(16)
وأبناء قومي تائهون حيالها
كأن بهم داءين سلاً وبلغما
إذا النفس ماتت ماتت الروح إثْرَها
ولا يسمع الأموات أن تتكلما
إليكم شباب الشام قد جئت ناجياً
من الغمرات السود في الشرق مرغما(17)
لعلي أرى قصر الخلافة فيكم
فأومن أن الشام لا زال مُسْلما(18)
لعلي أرى (غسان) والأسد حوله
يشور مدى الصحرا جواداً مطهّما

فلم ألْق إلا الكرب والندب والأسى
ولم ألْق في وجه البهاليل مبسما
يئن صلاح الدين في جوف قبره
فتسمعه الجلّى فتبكي وتلطما
وعهدي بأهل الشام صُبْراً جلامداً
بأخلاقهم غنّى الندى وترنما
أشهداء في الضّرا أحباء في الرخا
الباء في الشورى إذا الأمر أزّما

فقد ملأوا الدنيا إباء ونخوة
وقد غمروا الأخرى شموساً وأنجما
بني أمّ لا تثريب إن شذّ مارق
فقد شذّ إبليس قديماً وأحجما(19)
عليكم بجمع الرأي قبل انقسامهم
فإن دواعي الشر أن يتصرما
أرى الصبح قد لاحت تباشير وجهه
واسمع طير البعث غنى وقسمّا

حنت دمشق (20)

حنّت دمشق فسارت بالتهاليل
إلى فلسطينَ أخت الشام والنيل
فاستقبلوا بأشقاء لهم حملت
قلوبهم كل إكبار وتبجيل
وعبّروا عن حنين الشوق في مهج
حرّى فثاروا بتكبير وتهليل
شقيقتان يخاف الغرب جمعهما
فشقّ قلبهما بالعرض والطول
وشتتوا الشمل ما أبهاه مجتمعاً
وقَد جنوا ثم جادوا بالأكاليل
وحمّلوها قوانيناً وأنظمة
يؤوَّل العدل فيها شرّ تأويل
يقررون مصير العُرب في ورق
والعرب لا هون بالدنيا وبالقيل
جادوا علينا بتموين وقد حصروا
قضية العُرب بالبطيخ والفول
وللسياسة دين ليس يدركه
إلا الخبيث وأرباب الأباطيل
يا فتية الشام عن عدتم غداً فخذوا
رسالة كالدم القاني إلى الجيل
رسالة كل حرف من وثائقها
رصاصة تلهب الآساد في الغيل
كانت مصيبتكم في الأمس واحدة
حتى بليتم (بجنبول وديغول)(21)
ونحن كنا بتركي يمالئنا
حتى بلينا بصهيون وجنبول
سهول حمص تُرَجِّي سيف خالدها
ونحن في القدس نرجو من شرحْبيل(22)
أليس فينا حفيد نستقيم له
ألا نفيق إذاً إلا بجبريل
إنا كرهنا وجوه الغرب كالحة
وما بقاؤهم فينا بمحمول
في كل صدر أرى سلا وموجدة
أليس في شامكم طب لمسلول

الشاعر والمقاتل

برهان الدين عبوشي

عودوا إلينا بجيش من طلائعكم
ونحن فيه، وعودوا قبل ترحيل

قد باع حاكمنا في السلم أمتنا
شبراً فشبراً وباع اليوم بالميل

إذا العروبة لم تنهضْ لمقدسها
تذبّ عنه فما عذرٌ بمقبول

هذي فلسطين ملك العرب أجمعهم
ونحن نحرسها عنكم بمصقول

يا فتية الشام يا زهر الرياض لكم
في كل قلب مكان غير مأهول

لا تتركونا ففي الأحداق متسع
وما مقامكم فينا بمملول

ألا متى يا شباب الشام موعدنا
نحوم في الجو كالطير الأبابيل

نعيد للعرب الأحرار عزتهم
ونمحق الظلم نرميه بسجِّيل

ونرفع العلم الخفاق تحرسه
جنودنا بحسام غير مفلول

اليوم فزتم ببعض من مآربكم
فأن نُضمّ لكم فزتم بمأمول

خذوا فلسطين فيها جيشكم لجب
يا عزّه إن غزا الدنيا بأسطول

هوامش:

1. نظمتها على ضفة نهر اليرموك قرب الينابيع الحارة في الحمة سنة 1944

2. الصوى هي العلامات البارزة لتدل على الطريق مفردها صوة.

3. متأكسد: مشتقة من كلمة إنجليزية بمعنى صدئ.

4. سعاد هي بنت البطل العربي الشهيد سعيد بك العاص وقد استشهد في جبال الخليل نشرتها جريدة اللواء المقدسية سنة 936 يوم كنت معتقلاً في صرفند.

5. نظمتها في حيفا في 30 تموز سنة 1942 وقد كانت غارات المحور على أشدها وكانت النرجيلة سلوتي الوحيدة بعد الكتاب.

6. هو الشاعر الملهم المرحوم إبراهيم طوقان وقد تمادى مرضه في بغداد ودفن في نابلس ألقيتها في المهرجان الكبير المقام بمناسبة ذكرى وفاته الثالثة في النادي الأرثوذكسي العربي بحيفا يوم السبت 13 أيار سنة 1944.

7. أخته هي الشاعرة فدوى طوقان.

8. ثلاثاؤه الحمراء هي قصيدته يوم إعدام الشهداء فؤاد حجازي والجمجوم والزير.

9. في مطلع النكبة كلفت لجنة التوجيه الوطني من فروع الهيئة العليا صاحب الديوان بتهيئة نشيد للمجاهدين فأخرج

هذا النشيد نشرته جريدة صوت الأحرار البغدادية في 11/ 3/ 949 في العدد 805 نشرتها اليقظة في عددها الـ 1505 في 22/ 8/ .52

10. نظمتها في دمشق سنة 1941 لتلقى في حفلة أربعين المرحوم رشدي باشا الصفدي فلم تسمح السلطات الديغولية "نسبة إلى ديغول الفرنسي" بإقامتها وآثرت الانعزال في مهجري في دمشق.

11. 12. غدونا للمستعمرين صنم حب غير أن حبهم هذا أهلكنا وأورث بينهم نار الحرب حبا باستعمارنا.

13. رضوان هو الملاك الموكل إليه أمر باب الجنة.

14. الأعلام هي الجبال والمقصود جبل الشيخ المكلل بالثلج وطلسم أصلها طلسم [بتشديد اللام] وللضرورة وضعتها طلسما.

15. ذئبَ وأرقماً يقصد بهما الاستعمار الإنكليزي والفرنسي لأن سوريا كان يتنازعها هذان الاستعماران سنة 941

16. المقصود الاستعماران الإنكليزي والروسي.

17. إشارة إلى نزوحي عن العراق إلى دمشق سنة 941 وإلى المخاطر التي لقيتها في طريقي حتى وصلت دمشق جريحاً وقد احتفى بي الصديق الشهم المحامي بشير بك البكري وأذهب عني بعض الحزن

18. إشارة إلى أن المستعمرين كادوا يطمسون معالم العروبة

19. حين دخلت دمشق دخلتها مشياً من الهامة وسرت مع سرب من الهاربين في الطريق العامة. وكان الإنجليز والفيشيون (الفرنسيون) يتبارزون وكل منهم يحتل جبلا على حافتي الطريق والقتلى من المغاربة العرب مسجون في قناة الطريق. فقلت هكذا لا يزال العربي يقاتل في صفوف الأجانب؛ فلماذا لا يقاتل في صفوف أمته؟ ثم أخذني الأستاذ بشير البكري إلى قرية القابون وبعد ثلاثة أيام قضيتها في ضيافته هناك نزلت في دمشق باسم مستعار لأنني لم أكن اطمئن إلى المستعمرين وأذنابهم المارقين من صغار وكبار. كان هذا أثر نزوحي عن العراق عن طريق الموصل وتل كوجك بعد مايس المعروف.

20. ألقيتها في جمعية العمال العرب بحيفا في 18/ 6/ 944 احتفاء بجماعة النادي الأهلي الدمشقي وكان الأرز والسكر يؤخذان بالبطاقات.

21. جونبول هم الإنجليز وديغول هو الجنرال الفرنسي الذي أظهرته الحرب الماضية

22. شرحبيل بن حسنة الصحابي المعروف.

السيرة الشخصية للشاعر برهان الدين العبوشي

1. ولد عام 1911 في مدينة جنين (فلسطين)
2. أنهى دراسته الابتدائية في مدارس جنين، أما دراسته الثانوية فقد تلقاها في كلية النجاح الوطنية بنابلس ثم انتقل بعدها في عام 1931 ليكملها في الكلية الوطنية في الشويفات بلبنان.
3. التحق بالجامعة الأميركية ببيروت في عام 1933 ولم يتمكن من إكمال ومتابعة دراسته الجامعية فيها حيث فصل منها في السنة الثانية بسبب مواقفه الوطنية والقومية.
4. عين موظفا في البنك العربي في طبريا نقل بعدها إلى القدس
5. شارك في ثورة 1936 واعتقل في القدس وتم نفيه إلى (عوجا الحفير) في حدود صحراء سيناء ثم إلى معتقل (صرفند الخراب).
6. تم اعتقاله في معتقل (المزرعة) لمدة عشرة أشهر بعد مصرع الحاكم البريطاني (أندروس).
7. انتدب للتعليم في العراق سنة 1939 (بعيد اغتيال الملك غازي)
8. شارك في ثورة رشيد عالي الكيلاني بالعراق سنة 1941 وجرح فيها وبعد فشلها وصدور أمر إلقاء القبض عليه توجه إلى الموصل (شمال العراق) ومن هناك تم تهريبه بواسطة العشائر البدوية العربية إلى دمشق حيث مكث أياماً ليعود إلى جنين.
9. شارك مع المجاهدين الفلسطينيين في معركة جنين 1948 جنباً إلى جنب مع الجيش العراقي.
10. انتقل إلى العراق سنة 1949 مدرساً للغة العربية في مدارسها وأحيل إلى التقاعد في سنة .1971
11. منح وسام القدس للآداب والفنون في سنة 1990 من قبل السلطة الوطنية الفلسطينية حيث قلده الوسام الرئيس الراحل ياسر عرفات بحضور عدد من رجالات الثقافة والأدب العراقيين والفلسطينيين.
12. شارك في العديد من مؤتمرات الأدباء والكتاب العرب في بغداد والقاهرة وألقى قصائد شعرية خاصة بالمؤتمرات تلك.
13. توفي في بغداد عام 1995 ودفن في مقبرة الشيخ معروف في الكرخ.

الأعمال الأدبية الكاملة للشاعر الراحل برهان الدين العبوشي

1. جبل النار . ديوان شعري . الشركة الإسلامية/ بغداد . 1956
2. النيازك . ديوان شعري . مطبعة دار البصري/ بغداد . 1967
3. إلى متى . ديوان شعري . مطبعة المعارف / بغداد . 1972
4. جنود السماء . ديوان شعري . الكويت . 1985 . إصدار لجنة إحياء التراث الأدبي الفلسطيني.
5. وطن الشهيد . مسرحية شعرية . المطبعة الاقتصادية / القدس . 1947
6. شبح الأندلس . مسرحية شعرية . مطبعة دار الكشاف/ بيروت . 1949
7. عرب القادسية . مسرحية شعرية . مطبعة المعارف/ بغداد . .1951

8. الفداء . مسرحية شعرية . مطبعة البصري / بغداد . 1968

9. من السفح إلى الوادي ألبي صوت أجدادي . مذكرات شخصية نثري . مطبعة الأمة / بغداد . 1980.

262

حلب... عاصمة الثقافة الإسلامية

غسان كلاس

إصدارات مؤسسة جائزة سعود البابطين

بمناسبة اختيار حلب عاصمة للثقافة الإسلامية 2006 فقد أصدرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في الكويت ثلاثة كتب:

أولهما: التواشيح والأغاني الدينية في حلب لمؤلفه عبد الفتاح رواس قلعة جي.

ثانيهما: شعراء النصارى العرب والإسلام لمعده ماجد الحكواتي.

وثالثهما: شعراء حلب في معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين

***التواشيح والأغاني الدينية في حلب**

في تصديره لهذا الكتاب يقول عبد العزيز سعود البابطين"... لم تنس حلب نصيبها من الفن

الغنائي، فقد حفلت هذه المدينة بألوان من الشعر الفصيح والشعبي تمثل في التواشيح والقدود والقصائد والمواويل والعتابا وتغنى الشعب بهذا التراث الشعري بحسه الفطري فترددت أغانيه عبر ردهات تاريخه تعبر عن وجدانه وقيمه وتطلعاته...."

وبعد مقدمة عنونها مؤلف الكتاب بـ (حلب حاضرة الغناء الديني) تناول موضوع الموشحات الدينية، التي هي مطرزات مرصعة بجواهر العشق، والقدود الدينية التي هي بهجة الأرواح، متوقفاً عند (اسق العطاش) الذي يمثل درة الغناء الديني في حلب، والأداء التعبيري الديني السماح والعتابا والأذكار والابتهالات والأناشيد، واحتفالات المولد ورمضان والهجرة وليلة الإسراء والمعراج... إضافة إلى الأذان وتكبيرات العيد ووداع واستقبال حجاج بيت الله الحرام واحتفالات ختم القرآن الكريم مبيناً من خلال كل ذلك دور إذاعة حلب في الغناء الديني ومعرفاً بأعلام الموسيقى والغناء الديني في هذه المدينة الشهباء....

* شعراء النصارى العرب والإسلام

الذي يحدد عبد العزيز سعود البابطين في مستهله أن مؤسسته التي تؤمن بثوابت الأمة والحفاظ على وحدتها الوطنية رأت أن تقف ضد كل ما يناوئ التلاحم بين أبناء الديانات المختلفة في أرض العرب فلجأت إلى الشعر، وهو الأصدق تعبيراً عن بواطن النفس وخفاياها، ليقول كلمته في هذه القضية، فجمعت من قصائد الشعراء العرب المسيحيين ما استطاعت أن تعثر عليه، مما يكشف عن نظرتهم إلى الإسلام ما يبدد المزاعم ويؤكد سلامة النية وصفاء المقصد، فهم يحبون رسولنا الكريم كما نحبه، ويفتخرون بأمجاد الإسلام كما نفخر، ويشيدون بحضارتنا، التي هي حضارتهم، كما نشيد...."

وقد تضمن الكتاب عدداً كبيراً من القصائد لكل من: شبلي شميل، خليل مطران، نقولا فياض، ادوار مرقص، شبلي ملاط، حسني عبد الملك، محبوب الخوري الشرتوني، مارون عبود، رشيد سليم الخوري، ناصر جريس العيسى، حليم موسى، سابا زريق، جبران تويني، نيفون سابا، رفيق رزق سلوم، قيصر سليم الخوري، إلياس فرحات، جورج صيدح، صالح بطرس، فيليب لطف الله، حسني غراب، بطرس إبراهيم عوض، توفيق برير، ميشال مغربي، بولس سلامة، ميخائيل خليل الله ويردي، نصر سمعان، جميل لبيب الخوري، جورج داوود، نبيه سلامة، جورج كعدي، عبد الله يوركي حلاق، وصفي قرنفلي، رياض المعلوف، سعيد عقل، يوسف أبي رزق، إلياس قنصل، عطا الله مغامس، زكي قنصل، حنا طباع، سعيد جريس العيسى، نقولا حنا، كمال ناصر، عزيز آلتوم

منصور، جميل علوش، جاك صبري شماس، بولس الخوري، توفيق شماس، جرجس كنعان، جورج سلستي، يوسف البقاعين.

ونقتطف ستة أبيات من قصيدة لسعيد جريس العيسى عنوانها:

من وحي العيد:

رمضان عيدك أكرم الأعياد
سيان حاضرنا به والبادي
عيسى وأحمد في السماء تصافحا
فتصافحت في الأرض بيض أياد
والقلب ما بين الجوانح عامد
عهداً بحفظ كرامة الأجداد
عهداً بألانيثنى حتى ترى
فيه العدالة رأيها وتنادي:
أرض النبوة والأخوة والهدى
مسرى النبي ومهد عيسى الفادي
بلد تقدسه العروبة: نجدها
وحجازها وعراقها والوادي.

* شعراء حلب في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين

وقد تضمن الكتاب الذي رتب هجائياً واحداً وأربعين شاعراً أدرجت نبذة عن حياة كل منهم ونماذج من أشعاره. وسبق ذلك تصدير قيم بقلم عبد العزيز سعود البابطين قال فيه "…. وإكراماً لهذه المدينة العزيزة /حلب/ التي لا تحصى فضائلها شعرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن من واجبها أن ترفد مهرجانها الثقافي بعدد من الإصدارات، فاستلت من معجمها الأول (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) ما يخص شعراء حلب ومحافظتها لتصدره إصداراً خاصاً تحية للشهباء التي لا تكف عن الإبداع، وتذكيراً بأن مؤسستنا تتجاوب مع كل حدث ثقافي عربي، ويتسع اهتمامها لشمل كل بقعة عربية تسجل اسمها على خريطة الإبداع.".

شعراء الوطن العربي يحيّون حلب

عدنان الدروبي

برعاية الدكتور المهندس تامر الحجّة محافظ حلب، دعت الأمانة العامة لحلب عاصمة الثقافة الإسلامية بالتعاون مع مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري. دعت جمهور حلب إلى أمسيّة شعرية شارك فيها الشاعر هارون هاشم رشيد من فلسطين والشاعرة نبيلة الخطيب من الأردن والشاعر عبد العزيز سعود المانع، من السعودية. فوجّهوا التحية إلى مدينة حلب عاصمة الثقافة الإسلامية.

*** فهذا الشاعر هارون هاشم رشيد قدم من فلسطين وهو يحمل الشوق والحب لمدينة حلب التي يعتبرها دُرّة الدنيا فيقول:**

آتٍ أشدّ الخطو يا حلب

آتِ معي الشعر والأدب

آتِ وبي شوق وبي لهف

للقاك، يحدوني لك العجب

شهباء يعجزني علاكِ كما

من قبل أعجز كلّ من كتبوا

يا دارة الدنيا ودرّتها

تعلو بكِ الألقاب والرُّتبُ

آتِ لقلعتك التي شمخت

بالخالدين زهت بها الحقبُ

هي قلعة الأحرار خالدة

تزهو بمن صمدوا ومن وثبوا

عذري بأنّك فوق ما

خطّ الرواة وقالت الكتب

ثم يتحدّث الشاعر هارون عن الأقصى وما يعاني أهل فلسطين من جرائم العدو الصهيوني، وما يفعله الأطفال والشباب من تضحيات من أجل استعادة الحقوق المغتصبة، وكأننا نقرأ ونسمع نبضات قلبه وآفاق لبّه فيقول:

آتِ معي الأقصى وساحته

ومآذن في الأسر تنتحب

آتِ وجرح القدس في وجع

دامٍ يسيل أسى وينسكبُ

آتِ معي شعب برمّته

في الأسر تسحقه الأوجاع والكربُ

أطفال ما عرفوا يوماً طفولتهم

ظلماً فلا فرحوا يوماً ولا لعبوا

أرأيتم كيف الشباب غدوا

ألغام تنسف بطش من غصبوا

ثم يتابع الشاعر هارون هاشم رشيد معلّقته التي بلغت أكثر من ثمانين بيتاً ليعطي سورية حقّها في بطولتها وصمودها وموقفها الثابت بينما تنحني هامات الكثيرين للمعتدي الغاشم ولمَنْ وراءه فيقول:

سورية الأبطال صامدة

في وجه من ضلّوا ومن كذبوا

سورية الأبطال ثابتة

ما هزّها التهديد والصّخبُ

ما هزّها أنّ العروبة طأطأتْ

هاماتها وسيفها خشبُ

الأمّة العربية انحدرت

نحو الحضيض أصابها العطب

ما صوت معتصماه يوقظها

كلا، ولا أصوات من غصبوا

أين العروبة؟ أين نخوتها؟

أين الحميّة أينهُ النسب؟

ثم يتحدّث الشاعر هارون عن أمنياته بأن تقترب مدن فلسطين من مدينة حلب لتشاركها فرحتها كونها عاصمة للثقافة الإسلامية من جهة، ولتاريخها المجيد العريق من جهة أخرى، فيقول:

آتٍ وددتُ لو أنّ من موطني
بعض الذي أهدى لكم حلب
لوددتُ لو يافا وشاطئها
والدور والساحات تقترب
لوددتُ لو وطني معي من
فرحة، يزهو لفرحتكم وينجذب
آتٍ إليك وأنت عاصمة للثقافة
نِعمَ ما اختاروا وما انتخبوا
يا دارة الدنيا ودرّتها
تبقين مهما اشتدت النّوَبُ
شمّاء عالية وشامخة
يزهو بها الإسلام والعرب

* ثم تشدوا الشاعرة نبيلة الخطيب فتوجّه تحيتها العطرة إلى مدينة حلب عاصمة الثقافة الإسلامية بكلمات نابعة من فؤادها ولاسيما أنّها تزور حلب لأوّل مرة، وهي تأمل أن تكون الزيارة أطول في المرّات القادمة، ثم تشدو بقصيدة أخرى تصوّر شوقها لوطنها الأصلي فلسطين حيث ولدت في نابلس، فالعصفور الذي يشدو فوق الزنابق في نابلس عاد ثانية إلى عمّان ليبثّها أشجانه وأشواقه بأسلوب ممتع يحرّك نبضات القلوب بأداءٍ متميّز.

لكننا وللأسف لم نستطع الحصول على قصائدها لأنها كانت على عجلة من أمرها، ولم يتمّ نسخ قصيدتيها اللتين أنشدتهما، بل نسخت قصيدة لم نسمعها منها.

* أما الشاعر السعودي عبد الرزاق سعود المانع فقد شدا بقصيدته الأولى بعنوان: "تحية إلى حلب الشهباء" مصوّراً سعادته كون حلب عاصمة للثقافة الإسلامية وهو مشتاق لرؤية حلب، فقد قدمَ من الرياض ليبثّها أشواقه وحبّه فيقول:

شادٍ فؤادي وقلبي خافق طرب
يكاد قلبي بكم من فرحة يثب
قد جئت أحمل أعوامي وتحملني
سبعين مثقلة تهدا وتضطرب
من الرياض رياض الخير في لهفٍ
أهفو إلى حلب، يا حبّذا حلب

ثم يتوجّه بالحديث عن قلعة حلب الشامخة التي يشهد لها التاريخ بروعتها وصمودها وعظمتها:

سموْتِ يا قلعة الأحرار في ألقٍ
وراية في دنا الإسلام تنتصب
يا قلعة العرب والإسلام طال بنا

انتظار يوم به تنجلي الحجب

لك السلام الذي أعليت رايته

وللثقافة والإسلام ينتسب

فحلب هي قلعة العلم، وبينها وبين الحجاز عراقة وأصالة وأواصر حب ومجد . يقول الشاعر المانع:

يا قلعة العلم يا شهباء طاب لنا

فيك اللقاء وطاب الأهل والصحب

ما بين مكة والشهباء آصرة

عراقة الأصل والأمجاد والأدب

لك التحيات ملء القلب مفعمة

بالحب، مزدانة بالشعر يصطخب

ثم يلوذُ الشاعر بالصمت علّه يلهمه ما ألهمت حلب أبناءها:

ولُذْتُ بالصمت، علّ الصمت يلهمني

بعض الذي ألهمت أبناءها حلب

ثم يلقي الشاعر عبد الرزاق سعود المانع قصيدة في مدح الرسول ﷺ يبيّن فيها أنّ الإسلام جاء هداية للناس وهو يدعو إلى المحبة والسلام فيقول:

مولاي صلّى عليك الله يا أملاً

تحيا به الروح، تستسقى به السحبُ

يا حبّذا نفحاتٌ كنت تبعثها

كلمات نور، مداها الدّهر والحقب

علّمتنا أن نحب الناس كلّهم

وأن يدينوا بدين الله إن رغبوا

علّمتنا أن أشيعوا الحب بينكم

نفشي السلام ونفضي إن نبا عتبُ

تجدر الإشارة إلى أنّ الأديب الناقد الشاعر محمود محمد أسد هو الذي قدّم الشعراء المشاركين ورحّب بهم باسمه وباسم مثقفي وأدباء حلب.. حضر الأمسية مدير الثقافة الأستاذ كامل قطان، والدكتور فايز الداية الذي يكاد لا يفوته أي نشاط ثقافي على الرغم من أنه في إجازة قصيرة سيعود بعدها إلى جامعة الكويت حيث يدرّس هناك.

كما حضر الأمسيّة الشعرية عدد قليل من الأدباء والمثقفين، وقد دُهش الجميع لعدم حضور مدير الأمانة العامة لحلب عاصمة الثقافة الإسلامية وعدم حضور أكثر أعضاء اللجنة المنظمة.

269

شرفات

لا تُخرجوه من الحلم

حنان درويش

كان معرض الأطفال لافتاً، تستريح العين على ضفاف ألوانه الحارّة، وتفيء النفس إلى ظله، ثمّة فنّانون عظماء راحوا ينثرون أفكارهم تباعاً، ويبدون إعجابهم الشديد بأعمال أنجزتها أعمار تتراوح بين الثامنة والثانية عشرة.

قال أحدهم:

. إنّ هذه الإبداعات تفوق إبداعاتنا إيحاء وعفويّة.

فور سماعي تلك العبارة المتألّقة وردت إلى ساحتي عبارة أكثر تألقاً للفنّان العالمي /بيكاسو/:

. لقد أمضيت ست سنوات من عمري في محاولة للإفادة من الفنّان /فلاسكز/، وأمضي بقيّة عمري في محاولات لتقليد فنّ الأطفال.

تُرى.. إلى أيّ مدى تذهب مقولة بيكاسو المتفرِّدة؟. وإلى أيّ معنى تنطلق؟. لابدّ أن بيكاسو يقصد بقوله ذلك البعد العفوي الذي يتركه قلم الطفل وريشته وألوانه وأصابعه المنسابة لولبيّاً ودائريّاً وفي كلّ اتّجاه. ليس هناك تقنيّات ولا علوم مسبقة.. إنّه الجمال الفطري.. الفطري فقط.

إنّ الرسم يعتبر بالنسبة للطفل تعبيراً عن حالة كامنة أو ملحوظة أو مستغرقة، أو متناولة بشكل يومي. إنه حلم مفتوح العينين مجسّد على السّبورة أو الورقة أو الجدار أو الرصيف بخطوط جميلة تصوِّر الانفعالات والتأمّلات والرغبات، وما يدور بالعقول الصغيرة. هذه العوالم المرموزة التي يعجز الرسّامون الكبار عن تصويرها، والتي قد يرونها غريبة وغامضة، لها عند الطفل دلالات واقعيّة ترتبط بالمجال المحيط به، وبالبيئة التي يعيشها. وبمدى إدراكه لحيثيات حياته. كما تكشف عن مشكلاته البيتيّة والمدرسيّة بشكل عفوي، تترجم آماله وآلامه، حزنه وفرحه. انطلاقته وجموده، أحلامه الكثيرة، ما تحقّق منها، وما لم يتحقّق.. نحلل ذلك كلّه، بفرشه على بساط التداول، والدراسة، فنعرف أن الطفل لا يستطيع الكلام، قدر ما يستطيع التحدّث بلغة الخطوط. فقد يخجل أحياناً من التعبير عن موضوع ما، أو يخشى الإفصاح عنه. لكنّه يجد في الرسم متنفّساً عمّا اختزنته دواخله من مكنونات.

تباينت آراء الناس زوّار المعرض. كلُّ شخص أدلى بدلوه فيما يخصُّ لوحات الصغار. الفنّانون الكبار تابعوا آراءهم المتخصّصة المتميّزة:

. "الطفل خلال سنواته الأولى يرسم كما يلعب".

. "حين تروا الطفل يرسم، لا تخرجوه من حلمه".

. "دعوا الطفل يرسم ويلوِّن ما يشاء".

. "أهم مشكلة تواجه الطفل، تقليده لما يرسم الآخرون".

. "مادّة الرسم في المدارس مظلومة بالنسبة لبقيّة المواد".

تلك الأقوال والإدلاءات المتناثرة في فضاء المعرض شكّلت إجماعاً كاملاً حول أهميّة الرسم بالنسبة للأطفال، وضرورة الاهتمام به في المدارس، وتقدير الحصّة الدرسيّة، وإيلائها العناية المرجوّة، كما هي مادّة الرياضيات، والعلوم، واللغة العربيّة.. ويكون ذلك عن طريق الإيحاء والتحريض، ونبش الموهبة، وتنميتها مبتعدين عن القوالب الجامدة في تقديم المعلومة، فتنافس فنون الصغار فنون الكبار بصدقها وتلقائيّتها وبساطتها الجميلة.

269 العدد 430

2007